Que sais-je ?

Béatrice Ramaut-Chevassus

Musique et postmodernité

puf

QUE SAIS-JE ?

Musique et postmodernité

BÉATRICE RAMAUT-CHEVASSUS

Maître de conférences
à l'Université de Saint-Étienne

ISBN 2 13 049254 1

Dépôt légal — 1re édition : 1998, septembre
© Presses Universitaires de France, 1998
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Postmodernité, la musicologie (européenne surtout) est restée méfiante ou indifférente à ce terme malgré l'abondance d'écrits dans d'autres domaines des beaux-arts – particulièrement l'architecture – ou de la philosophie. Ce mot répandu depuis la fin des années 70 recouvre des sens multiples : « un état de réalité esthétique et social », « un concept » (Jean-Jacques Nattiez), « une attitude » (John Réa)[1], « moins un thème qu'une occurrence dans un certain nombre de discours, un symptôme peut-être » (Alain Lhomme)[2]. Une interrogation musicologique sur les liens entre musique et postmodernité n'est pas induite par l'attitude de compositeurs qui se revendiqueraient « postmodernes », le terme reste absent ou presque de leurs propos ; il n'y a pas de postmodernisme comme il y eut un futurisme par exemple, ce n'est pas un mouvement comparable à ceux du début du siècle. La musique a d'ailleurs souvent été plus rebelle que les arts plastiques à tous ces « ismes ». Robert Moran (né en 1937), quand on lui pose la question de savoir s'il se considère comme un compositeur de Musique Nouvelle, répond : « J'ignore ce que cela veut dire. Des mots comme "minimalisme"ou "avant-garde" ont été inventés par des journalistes, qui les ont accolés aux artistes ! »[3] Sa réponse est exemplaire d'une attitude partagée par de nombreux autres compositeurs de part et d'autre de l'Atlantique. En revanche, une interrogation musicologique sur les liens entre musique et postmodernité est légitimée par un ensemble de tendances, apparues dès la

1. Nattiez et Réa, *Circuit Revue nord-américaine de musique du XX^e siècle,* 1990, n° 1, p. 10, numéro thématique intitulé « Postmodernisme ».

2. A. Lhomme, Le Schibboleth des années quatre-vingt ?, *Cahiers de philosophie,* 1988, n° 6, p. 33.

3. *In* S. Lelong, *Nouvelle Musique,* Paris, Balland, 1996, p. 273-274.

fin des années 60 (déclin des avant-gardes, volonté d'anamnèse, fissuration des systèmes totalisants, hétérogénéité des éléments...), qui acquièrent une cohérence si on les considère comme manifestations esthétiques de la postmodernité. Une partie de ces musiques de natures très diverses a été parfois rangée sous la catégorie de nouvelle musique. On verra en effet que si la descendance de la Deuxième École de Vienne sous l'égide de Schoenberg et plus encore de Webern a engendré tout le courant de ce qui a été appelé la musique contemporaine, sous-entendue atonale, d'autres compositeurs, admiratifs de Stravinsky, de Bartok, de Debussy, de Satie entre autres (et de Bach aussi, bien sûr...), défendent et écrivent une autre musique dont les caractéristiques se sont développées de manière opposée. Cependant on peut repérer des attitudes postmodernes dans l'une et l'autre de ces musiques, même si celle-ci lui semble directement affiliée et celle-là plus adverse. L'interrogation se veut aussi plus vaste que le simple fait de repérer ou de délimiter un corpus ou des types de musique ; il s'agit de repérer à travers des répertoires et des types de musique différents, des gestes, des tendances qui relèvent, à notre idée, de la postmodernité.

L'interrogation est abordée en trois moments. Premièrement, après avoir défini un cadre théorique pour la notion ambiguë de postmodernité, on considère la pertinence et les applications possibles de ce terme dans le champ musical. Deuxièmement, à partir d'un corpus d'œuvres musicales et de réflexions théoriques de compositeurs, des techniques d'écritures ou des partis pris esthétiques musicaux sont répertoriés dans le cadre de la postmodernité sous le triple aspect de leurs modalités, de leurs fonctions et de leurs enjeux tant du côté esthésique que poïétique. Ces trois aspects distingués pour la commodité de l'analyse se trouvent en fait tout à fait liés. Enfin, et en référence à ces deux premiers moments, un questionnement est mené autour de trois axes qui interrogent les stratégies et les compétences propres à ces pratiques. Postmoderne : entre facilité et complexité ? repli ou nouvelle aventure ? style ou attitude ?

PREMIÈRE PARTIE

UN CADRE THÉORIQUE

Chapitre I

POUR UNE DÉFINITION DE LA NOTION AMBIGUË DE POSTMODERNITÉ

I. — Ambiguïté du terme et généalogie

Si l'on ne met pas en discussion ici le mot « musique » car il s'agira essentiellement de musique dite « savante » de la fin des années 60 à nos jours, celui de postmodernité doit être analysé. Ce n'est pas un mouvement, puisque l'idée même en est abolie, en référence aux déclins des avant-gardes qui les ont fait se succéder, ni une école, ni une communauté de principes esthétiques. Le mot apparaît dans le domaine public et devient d'un usage courant en Europe à partir de 1979 avec le livre de Jean-François Lyotard *La condition postmoderne,* qui n'est au départ qu'un rapport sur « la condition du savoir dans les sociétés les plus développées » et dans lequel l'auteur indique que le terme « est en usage sur le continent américain, sous la plume de sociologues et de critiques »[1] et

1. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne,* Paris, Minuit, 1979, complété dans l'analyse du terme par *Le postmoderne expliqué aux enfants,* Paris, Galilée, 1988.

qu'il est possible d'établir une équivalence entre les sociétés postindustrielles et les cultures de l'âge dit postmoderne.

En effet, si on repère antérieurement et de façon ponctuelle ce mot dès 1934 ou 1938[1], c'est dans l'aire américaine de la critique littéraire (par exemple le livre d'Ihab Hassan, *The Dismember of Orpheus : Toward a Post-Modern Literature*, New York, Oxford UP, 1971), des écrits sur l'architecture (entre autres avec l'essai *The rise of post-modern architectur* de Ch. Jencks, 1975) ainsi que dans celle de la sociologie (*The coming of post-industrial society* de D. Bell, New York, 1973) que le mot s'est imposé dans les années 70 pour désigner un phénomène dont les premiers symptômes datent de la fin des années 60. Des variantes du terme, hypermodernisme, modernisme tardif *(late-modernism)*, transmodernité, métamodernité, témoignent du fait que l'idée se développe autour d'une ambivalence et qu'il est difficile d'en cerner les contours. Le livre de Lyotard rend le débat international et l'étend à d'autres disciplines, bien qu'il porte peu sur le sens esthétique de la notion de postmoderne. Le début des années 80 voit ainsi une inflation du recours à ce terme ; il traverse tous les champs esthétiques (danse, architecture, musique). Différents événements et un corpus de textes qui les entourent témoignent alors d'un des enjeux dominants de la postmodernité : le rapport à l'histoire. Ces événements sont la Biennale de Venise en juillet 1980 intitulée « La présence de l'histoire » ; une exposition à Paris en 1981 : « Architecture : présence de l'histoire » ; à Beaubourg, en 1985, l'exposition « Les immatériaux » ; dans le même lieu un an plus tard celle de « Vienne 1880-1938 : l'Apocalypse joyeuse ». Tous mettent en scène une réflexion sur la crise de l'art moderne.

II. — Plusieurs acceptions du terme

Le mot revêt plusieurs significations antinomiques, tout d'abord celle de Lyotard qui présente la postmodernité comme le comble de la modernité. Dans *Le postmoderne expliqué aux enfants*, le philosophe développe une thèse très hostile à ce qu'il appelle les transavantgardes – c'est-à-dire à ce qu'il désigne comme l'aspect conserva-

1. A. Lhomme, *op. cit.*, p. 35, d'après Ch. Jencks, *What is postmodernism ?*, Londres, Academy Editions.

teur de la postmodernité – accusées de vouloir liquider l'esprit d'expérience tout en cherchant à rétablir une réalité rassurante. Pour Lyotard, tout au contraire, le postmoderne «fait assurément partie du moderne» et «le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant»[1].

Une deuxième signification, la plus courante, est celle qui considère la postmodernité comme un retour global à la tradition considérée comme héritage et qui l'oppose ainsi au modernisme. Cette signification revendiquée entre autres de façon offensive et polémique dans le discours sur l'architecture s'est ensuite étendue. Elle ne désigne pas seulement des œuvres mais une époque, l'esprit du temps. Un des traits fondamentaux en est alors l'éclectisme. Cette acception est celle qui sera essentiellement retenue ici.

Une dernière acception défendue par le philosophe Habermas et à laquelle adhère Ferry présenterait le postmoderne comme un dépassement du modernisme, comme une façon de repenser la philosophie des Lumières, comme une «impulsion vers un autodépassement de la raison»[2].

III. — Moderne/postmoderne

Si depuis la seconde moitié du XIX[e] siècle la spécificité de la modernité tient à la tradition de la rupture et à l'exigence absolue de nouveau, si elle contraint à l'invention perpétuelle, si elle exige l'inédit ou l'inouï, si elle sous-entend une certaine actualité sans cesse abolie lorsque celle-ci bascule dans l'ancien, alors l'articulation même du mot postmodernité semble paradoxale. Pour A. Lhomme «c'est non seulement le soupçon que la modernité pourrait être passée mais encore que cette fin de la modernité modifie le jeu particulier des instances temporelles sur les-

1. J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 23-24.
2. L. Ferry, *Homo aestheticus,* Paris, Grasset, 1990, p. 317-318.

quelles nous fondions jusqu'ici l'intuition d'un devenir »[1]. Cette « fin » de la modernité est alors apparue comme la « fin des avant-gardes », la « fin de l'histoire » et aussi comme « l'incrédulité à l'égard des métarécits » ou encore comme la fin des systèmes totalisants.

1. **Fin des avant-gardes.** — On a pu situer dans le domaine de l'art la fin des avant-gardes choquantes dès les années 70[2]. L. Ferry parle d' « œuvres d'art devenues modestes »[3] dans la mesure où elles ne cherchent plus, ne parviennent plus à susciter le scandale, où elles ne portent plus sur des projets esthétiques d'envergure. Une constatation de Jean Clair, datée de 1983, est emblématique à cet égard : « L'esthétique de la modernité, en tant qu'elle fut une esthétique de l'*innovatio*, paraît avoir épuisé les possibilités de sa création. A l'intérieur d'elle-même, le développement dans les années 10, puis l'institutionnalisation accélérée dans les années 50 d'une "avant-garde"qui a exaspéré et accéléré ses tendances [...] lui a porté le coup de grâce. L'utopie du *Novum* est forclose. »[4] Les avant-gardes auraient été prises dans une contradiction, la recherche exclusive de nouveauté et d'expression inédite en tant que telles les conduisent à un geste vide de sens, à une innovation vaine. La tradition de rupture se défait de son contenu pour ne subsister que comme geste mécanique. C'est donc que l'avant-garde s'est anéantie dans ses caractères dominants. Ils sont analysés, toujours par L. Ferry, à partir de l'image que le peintre Kandinsky donna en 1912 dans son livre *Du spirituel dans l'art* de ce qu'il nommait la « vie spirituelle » et qui était en fait pour lui le moteur du processus de création. L'image est celle du triangle. « Un grand triangle divisé en parties inégales, la plus petite et la plus aiguë au sommet, figure schématiquement assez bien la vie spirituelle [...] Tout le triangle, d'un mouvement à peine sensible, avance et monte lentement et la partie la plus proche du sommet atteindra "demain" l'endroit où la pointe était "aujourd'hui". En d'autres termes, ce qui n'est encore aujourd'hui pour le reste du triangle qu'un radotage incompréhensible et n'a de sens que pour la pointe

1. A. Lhomme, *op. cit.*, p. 34.
2. Cf. Ph. Albera dans l'avant-propos du volume de la revue *Contrechamps*, n° 3, 1984, « Avant-garde et tradition », p. 5.
3. L. Ferry, *op. cit.*, p. 156. Pour un historique de l'expression avant-garde ; cf. aussi dans son chapitre VI intitulé « Le déclin des avant-gardes : postmodernité », p. 260 sq.
4. J. Clair, *Considérations sur l'état des beaux-arts, critique de la modernité*, Gallimard, 1983, p. 115-116.

extrême paraîtra demain à la partie qui en est la plus rapprochée, chargé d'émotions et de significations nouvelles. Parfois, à l'extrême pointe, il n'y a qu'un seul homme tout seul. Sa vision égale son infinie tristesse. »[1] Cette vision est centrée, selon Ferry, sur l'élitisme, l'individualisme et l'historicisme. L'élitisme est lié à l'état de solitude de l'artiste seul à la pointe du triangle. Pour relater son expérience de l'année 1913, Schoenberg écrivait aussi : « J'avais dû me battre pour faire admettre chacune de mes créations, j'avais été insulté de la façon la plus outrageante par la critique [...] Je demeurais seul face à un monde hostile. »[2] L'individualisme est lié à l'expression du moi et privilégie tous les moyens techniques et artistiques soutenant des manifestations de la personnalité. L'historicisme est lié à l'avancée du triangle puisque l'élite sera tôt ou tard comprise, reconnue dans son rôle de messagère et d'instauratrice de la rupture en tant que seul moteur de l'avancée. Ces trois caractères dominants permettent de cerner négativement la postmodernité en ce qu'elle les transgresse.

2. **Fin de l'histoire.** — C'est ainsi que pour Gianni Vattimo « la manière la plus généralement partagée de caractériser la postmodernité consiste à la considérer comme la fin de l'histoire »[3]. Fin de l'histoire veut dire fin de l'historicisme tel qu'il vient d'être défini, c'est-à-dire fin du sentiment d'un temps perçu comme un axe orienté dévoilé par des successions de nouveautés. Mais sortir de ce temps comme d'une erreur ou d'une limite à dépasser s'inscrirait encore dans la logique de la modernité. Le philosophe Gianni Vattimo fait appel à la pensée de Heidegger pour désigner le rapport entre moderne et postmoderne qu'il apparente au dépassement de la métaphysique, « rapport qui accepte et reprend le moderne, en en portant les traces en lui-même, comme d'une maladie dont nous serions encore les convalescents, et qui le prolonge, mais en le soumettant à une distorsion »[4]. Il ne s'agit donc pas d'une aventure de plus dans le prolongement de l'esprit moderne mais d'une autre attitude qui tient à cette distorsion. L'idée de rupture a ainsi fait place dans la culture postmoderne à une importance croissante accordée à

1. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art,* Paris, Gonthier, 1969, 1re éd., Munich, 1912, p. 43.
2. Texte qui date de 1937, Comment on devient un homme seul, *Le style et l'idée,* Paris, Buchet-Chastel, 1977, p. 28.
3. G. Vattimo, *Éthique de l'interprétation,* Paris, La Découverte, 1991, p. 13.
4. *Ibid.,* p. 21.

la remémoration, à la reprise d'éléments du passé ; mais elle instaure un rapport au passé qui est libre et non contraignant, non hiérarchisé, qui abdique l'idée d'une nouveauté nécessaire. Cette attitude, particulièrement manifeste en architecture et en musique, a aussi été lue comme un signe de réaction ou de conservatisme.

3. **Fin des métarécits.** — Enfin on doit faire état d'une autre conséquence de la crise de la philosophie métaphysique que Lyotard formule ainsi : « En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits »[1]. On peut entendre par métarécit toute vision globalisante qui légitime un savoir. Dans le domaine des arts qui ne sont ni savoir, ni récit, on ne peut faire de rapprochements que par métaphore. Les visions globalisantes deviennent les langages et grammaires communs, les styles, formes et fonctions ou tout autre système, tel le système sériel ou postsériel qui vise à une cohérence totale et même parfois totalitaire. Ces visions globalisantes se dispersent en « nuages d'éléments langagiers » de diverses natures. Au carrefour de ceux-ci se créent des « combinaisons » mais « nous ne formons pas des combinaisons langagières stables nécessairement, et les propriétés de celles que nous formons ne sont pas nécessairement communicables »[2]. L'idée en ce qui concerne la musique est celle d'une hétérogénéité pragmatique, faisant référence à une totalité éclatée, mais qui continue d'être productive. La postmodernité pratique aussi la pluralité des styles : « Contre les dogmes de cohérence, d'équilibre, de pureté qui ont fondé le modernisme, la postmodernité réévalue l'ambiguïté, le multiple, la pluralité des styles » affirme Antoine Compagnon[3].

1. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 7.
2. *Ibid.*, p. 8.
3. A. Compagnon, Citations et collage dans l'architecture contemporaine, *L'imitation aliénation ou source de la liberté,* Paris, La Documentation française, 1985, p. 296.

Chapitre II

POUR UNE ANALYSE DE LA POSTMODERNITÉ

R. Barthes notait dans une esquisse de journal: « Tout d'un coup il m'est devenu indifférent de ne pas être moderne. » Quant au compositeur Luciano Berio, il proclamait en 1983 dans un entretien pour *Libération* sur un ton plus polémique que méditatif: « Celui qui se dit d'avant-garde est un crétin [...] l'avant-garde c'est du vide. »

Avant d'entrer dans le champ proprement musical de la postmodernité, quelques manifestations dominantes de ce qui constitue la culture postmoderne dans le domaine esthétique sont ici analysées avec insistance: une nouvelle attitude envers le passé, un goût pour l'éclectisme, une demande de communicabilité.

I. — Une nouvelle attitude envers le passé

Si la volonté d'échapper à l'historicisme est très forte, elle se traduit d'abord par un nouveau rapport au passé, une remémoration libre impliquée par le dépassement d'une des conditions premières de la modernité. Remémoration libre en ce sens où elle libère de l'utopie et de l'obligation d'amnésie et où elle autorise la remontée de modèles harcelants, de souvenirs obsédants mais qui étaient pensés précédemment comme devant être éva-

cués. Remémoration libre aussi car elle peut s'exercer dans toutes les directions temporelles et spatiales. L'un des symptômes d'altération ou d'abandon de l'esprit moderne est alors, en architecture ou en musique et dans une dimension très concrète, la résurgence marquée de la pratique citationnelle (frontons, colonnes, fragments de thèmes ou de mélodies du répertoire « classique », cadences, ornements...). Il s'agit d'une révocation de l'esprit de la table rase. Cette confrontation avec la tradition se joue de façons multiples mais l'évocation du passé, la citation d'éléments empruntés à celui-ci se font de manière ouverte, non hiérarchisée, non orientée linéairement. Tous les trésors sont disponibles et utilisés sans contrainte de cohérence chronologique ou temporelle. Ils sont équivalents. Ils affluent comme le résultat d'une flânerie dans un musée, celui que chacun porte en lui-même et celui que forme l'ensemble des monuments de la culture[1]. « Mentalité d'antiquaire » disait déjà Adorno (reprenant une expression de Nietzsche) à propos de Stravinsky dans une situation qui était cependant néoclassique et non postmoderne. L'accès au passé n'est pas soumis à une logique, mais se trouve pris dans une attitude de « stylisation »[2]. « La réponse postmoderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente »[3] affirme Eco, signifiant par là très clairement la distorsion et la distance qui s'instaurent.

1. Voir à cet égard le rapprochement que Vattimo fait entre cette attitude et celle de Nietzsche dans la deuxième des *Considérations inactuelles,* Vattimo, *op. cit.,* p. 23.
2. Th. Adorno, *Quasi una fantasia,* Paris, Gallimard, 1982, p. 175, toujours à propos de Stravinsky.
3. U. Eco, *L'apostille au Nom de la rose,* Paris, Grasset, 1985, p. 75, trad. franç. de l'édition italienne de 1983.

II. — Un goût pour l'éclectisme

Les modalités de cette nouvelle attitude envers le passé se manifestent donc en art par un goût pour l'éclectisme. L'évocation peut être hétérogène et n'implique pas de renoncer à un contexte, à un support, à des moyens techniques résolument contemporains, les uns et les autres pouvant trouver à s'associer entre autres par prestidigitation, par contradiction, par provocation, par assimilation... L'utilisation de références multiples a pu être lue de différentes façons, en référence aux diverses acceptions du terme, soit qu'elle apparaisse comme relevant d'une simple répétition kitsch d'éléments hétérogènes ou soit au contraire qu'elle devienne le point d'ancrage d'un travail d'anamnèse de la modernité elle-même sur ses propres origines. Ce processus d'anamnèse, comparable à l'évocation provoquée dans la cure psychanalytique par le retour à la conscience de ce qui était oublié, s'affirme comme l'un des symptômes dominants de la postmodernité. C'est ainsi que Lyotard écrit « le "post" de "postmoderne" ne signifie pas un mouvement de *come back*, de *flash back*, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en "ana", un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, et d'anamorphose, qui élabore un "oubli initial" »[1]. Cette lecture, une de celles possibles, tend à défendre le postmoderne comme hypermoderne en ce sens où il s'agirait de chercher à comprendre le rapport à un passé compulsionnel dont il avait été question de faire table rase. Dans une autre veine, et en considérant non seulement le côté poïétique mais aussi le côté esthésique, Eco explique, dans une réflexion sur l'écrivain et son public, que « peupler les rêves des lecteurs ne signifie pas nécessairement les bercer. Ça peut vouloir dire les obséder »[2]. Se dessine alors nettement le désir de redéfinir une ère de communication, de réunir à nouveau, et sur fond d'un imagi-

1. J.-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants, op. cit.*, p. 113.
2. U. Eco, *op. cit.*, p. 83.

naire commun, les conditions de celle-ci à partir d'un univers qui s'élargit ou encore qui se réfère à des éléments largement connus plutôt qu'à des comportements idiosyncrasiques.

L'éclectisme renvoie aussi au fait, déjà évoqué, que la postmodernité est incrédule à l'égard des visions globalisantes, mais qu'elle ne les rejette pas, qu'elle les fragmente, les détourne. Lyotard, encore, affirme que le savoir postmoderne « raffine notre sensibilité aux différences et renforce notre capacité de supporter l'incommensurable »[1]. Il s'agit donc d'une confrontation perpétuelle d'éléments variés qui modifie notre sensibilité. La diversité concerne l'œuvre même dans ses constituants, ses systèmes de références, sa structuration, sa figuration mais plus largement le contexte esthétique, la production artistique dans sa globalité. Tout côtoie tout ; à la multiplicité des idiolectes et des styles, qui était une réalité croissante dans les années d'après guerre, s'ajoute un élargissement à l'infini du champ de références. Une ambivalence apparaît donc entre le fait d'une part de raffiner notre sensibilité aux différences et d'autre part celui de tendre à tout mettre sur le même plan, à tout aplatir dans un coprésent.

Ce mélange est un des aspects de ce que Guy Scarpetta a appelé « l'impureté » de l'âge postmoderne. Cette impureté trouve son fondement dans la certitude de l'inconsistance de la rigueur de la fondation, fondation qui au contraire constituait une des exigences premières des avant-gardes. Elle tient à un mélange de styles ou de genres, à une coprésence des deux composantes de notre culture que Scarpetta appelle le majeur et le mineur[2], en référence à la différenciation plus classique entre le savant et le populaire. Il n'y a pas systématiquement opposition de deux natures mais une interaction et un passage de

1. J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne, op. cit.*, p. 8.
2. G. Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 76 sq. On trouve déjà cette distinction chez Deleuze.

l'une vers l'autre. Selon Scarpetta, le majeur peut « déraciner le mineur » s'il s'approprie des éléments ponctuels (citations) qui en proviennent pour les intégrer dans un processus de nature savante, ou au contraire « s'enraciner, se subordonner au mineur »[1]. C'est le cas s'il y trouve par exemple des règles de formalisation (en musique, concernant les modes rythmiques ou mélodico-harmoniques par exemple). Cette sensibilisation au mineur, ou cette défense du mineur, passe par la revendication d'une liberté absolue dans le choix des styles, des éléments empruntés, liberté dans laquelle se jouent à la fois une reconnaissance de la subjectivité et un recours au plaisir comme valeur. Cette liberté, plus qu'elle ne démultiplie le nombre des idiolectes, tend à faire apparaître des territoires communs. S'il y a intrusion dans les arts majeurs des arts mineurs, si ceux-là cessent d'être le centre et la référence unique cela n'implique pas forcément l'absence de distinction ou de hiérarchie entre les uns et les autres. Un jeu s'établit, une transgression qui peut être aussi un des facteurs de plaisir.

III. — Une demande de communicabilité

Une des caractéristiques dominantes de l'idée de postmodernité tient, on le sait, à la volonté d'en finir avec un certain élitisme et un certain hermétisme. L'avant-garde, dans sa démarche aporétique ou dans son épuisement en un art devenu essentiellement conceptuel, s'était peu à peu coupée du public ou du moins limitée à un public d'initiés très restreint, volontairement ou involontairement circonscrit dans des lieux fermés. Les travaux de Pierre-Michel Menger ont évalué quantitativement avec précision ce phénomène auprès de publics comme celui de l'IRCAM. Or la fin de l'élitisme et le désir d'un art ou d'une musique communicables passent par une demande de

1. *Ibid.*, p. 82.

simplicité, de représentation, de réalité, un dépassement des querelles entre écoles qui ne sont enfin plus représentées comme différents pôles incompatibles, ni auprès des auditeurs, ni auprès des auteurs, architectes, compositeurs de la jeune génération, mais qui se trouvent être assimilables comme autant de données historiques dont disposer librement. Dans sa réflexion sur la littérature et pour exprimer cette volonté de retour au public avec une œuvre communicable, abordable, Eco parle de « retrouvailles avec l'amabilité »[1] et exprime ainsi assez la volonté de ravissement, de fascination, ou pour le moins d'adhérence du public à l'œuvre mais aussi peut-être secrètement la volonté de l'auteur de se retrouver dans sa propre production. Le scandale ou l'incompréhension ne sont plus la preuve de la validité d'une œuvre. A cet égard, la postmodernité, même si elle doit être dépassée, apparaît avant tout comme un révélateur, même partiel ou insuffisant, d'une nécessaire explication avec la modernité. Eco écrit encore : « La dichotomie entre ordre et désordre, entre œuvre de consommation et œuvre de provocation, tout en ne perdant rien de sa valeur, devra elle aussi être réexaminée sous un autre angle : je crois qu'il sera possible de trouver des éléments de rupture et de contestation dans des œuvres qui apparemment sont de consommation facile, et de s'apercevoir en revanche que certaines œuvres, qui semblent provocatrices et font encore bondir le public, ne contestent absolument rien. »[2] Il s'agit encore ici de la reconnaissance d'une contamination du majeur par le mineur. Ce qui est en jeu alors est la possibilité d'une projection sur l'œuvre nouvelle, de références déjà connues qui permettent une amorce de communication, ou encore la présence d'éléments prégnants – éléments de formalisation ou de figuration – mis en relation avec un « arrière-pays » présent chez l'auditeur ou chez le lecteur et qui puissent produire des effets de sens. La force de ce

1. U. Eco, *op. cit.*, p. 74.
2. *Ibid.*, p. 72.

courant d'explication avec la modernité a été incontestable malgré les différentes voix qui se sont élevées pour s'en défendre ou pour l'attaquer. Les dangers possibles d'une telle attitude ont été, on le sait, violemment exprimés par Lyotard, très hostile aux mouvements accusés de vouloir en finir avec l'expérimentation des modernes afin de répondre à la « demande de réalité, c'est-à-dire d'unité, de simplicité, de communicabilité »[1]. Si Lyotard définit ainsi les tendances principales de la postmodernité et malgré cette hostilité, la constatation d'une telle évolution a été indubitable. En effet, si la modernité accordait une large place à la dissonance (en musique mais aussi dans d'autres arts), on ne peut écarter aujourd'hui une demande de consonance, de « concordance »[2] même qui, selon P. Ricœur, structure l'attente de l'auditeur ou du lecteur. On retrouve dans cette notion de consonance tout à la fois l'idée d'une cohérence directement préhensible des matériaux et des formes dans l'œuvre, une attente d'ordre, et celle des retrouvailles avec le public. « La frustration ne peut être le dernier mot », ajoute Ricœur. Les figures (celle de la citation et d'autres) se multiplient alors pour établir un va-et-vient entre la tradition et l'innovation.

A cela s'ajoute une réévaluation des régionalismes contre un style international uniforme constitué de façon artificielle par les institutions reconnues (grands musées, institutions de concerts). Cette importance accrue donnée aux régionalismes est à ranger du côté des idiosyncrasies et de la subjectivité, mais elle ne signifie pas pour autant un cloisonnement des répertoires ou des productions puisque l'éclectisme, qui dépasse la sphère esthétique et imprègne toutes les habitudes – ali-

1. J.-F. Lyotard. *Le postmoderne expliqué aux enfants., op. cit.*, p. 16.
2. Cf. P. Ricœur qui ne traite pas directement du postmodernisme mais dont les réflexions sur la littérature interfèrent avec cette question. Il dit ainsi : « Ce qui paraît indépassable, en dernière instance, c'est l'attente du lecteur que quelque consonance finalement prévale », dans *Temps et récit, II, La configuration dans le récit de fiction,* Paris, Seuil, 1984, p. 50.

mentaires, vestimentaires – abolit par définition tout cloisonnement.

La notion de communication se fonde alors sur celle de dialogue dans le temps – référence au passé, retour sur le passé –, dans l'espace – régionalisme et internationalisme –, et à l'intérieur même des sphères sociale et esthétique.

Chapitre III

LES APPLICATIONS POSSIBLES DANS LE CHAMP MUSICAL

Qu'en est-il de la postmodernité si l'on se restreint au champ musical ? Lorsqu'on parle de musique, il ne s'agit alors ni d'un savoir, ni d'un langage ; certains points ne peuvent donc être transposés que par métaphore. L'ouvrage de Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, inaugure en 1983 le débat, dans le cadre théorique, au sujet du rôle des institutions et des liens entre les compositeurs et le public. C'est une réflexion sociologique sur le monde musical et ses usages. Un an plus tard, Ph. Albera aborde la question sur le plan du « faire », de la poétique musicale, dans un numéro de la revue *Contrechamps* intitulé « Avant-garde et tradition ». Beaucoup plus tard, en 1990, Nattiez consacre le premier numéro de la revue musicologique nord-américaine qu'il dirige au « Postmodernisme »[1] et en 1993 il accorde une place importante à cette question dans son livre *Le combat de Chronos et d'Orphée* autour d'une analyse de *Répons* de Boulez. Il ne prend pas cette œuvre comme parangon du postmodernisme mais comme un « défi au postmodernisme » bien qu'il affirme en même temps et paradoxalement : « Boulez et Berio continuent à écrire en considérant l'écriture néo-sérielle comme un acquis, mais en l'ayant débarrassée des

1. *Circuit Revue nord-américaine de musique du XX^e siècle*, 1990, n° 1. « Postmodernisme ».

excès du modernisme des années 50. La "rectification" boulézienne d'aujourd'hui relève de l'esprit du postmodernisme.»[1] Une telle affirmation permet de comprendre l'ampleur et la légitimité de l'interrogation sur les liens entre musique et postmodernisme.

Si l'émergence dans le domaine théorique est relativement tardive, en revanche on peut prendre *Sinfonia* (1968) de Berio pour emblème de l'esprit postmoderne (cf. *infra* pour l'analyse) et il est facile de cerner dès la fin des années 60 des courants musicaux dont les traits caractéristiques correspondent à un abandon de l'esprit moderne. Ces courants se poursuivent jusqu'aux années 90 et rien ne permet encore d'affirmer qu'ils soient passés de mode ou qu'ils constituent une des tendances obsolètes.

I. — Moderne/postmoderne : de Webern à Mahler

La modernité en musique avait correspondu bien sûr à un certain nombre de mouvements – tels l'expressionnisme autour de l'École de Vienne et le futurisme – qui dans les années 1908-1913 avaient lancé avec plus ou moins de virulence les prémices d'un art pour lequel les créateurs se situaient dans une attitude ancrée dans l'élitisme, l'individualisme et l'historicisme, tels que le «triangle» du peintre Kandinsky les représentait parfaitement. A cet égard, si l'ouvrage de Kandinsky évoqué plus haut date de 1912, dans son *Traité d'harmonie* achevé en 1911, Schoenberg, lié au peintre par des liens d'amitié, attestés par une correspondance et des réalisations communes, s'en prenait, en ce qui concerne la volonté créatrice, au «confort» qui «se conjugue très bien avec superficiel». Il préférait placer l'essentiel en dehors de «l'agréable» et du «facile». «Le confort promu concep-

1. J.-J. Nattiez, *Le combat de Chronos et d'Orphée,* Paris, Bourgois, 1993, p. 215.

tion du monde ! »[1] raillait-il alors que seuls le dynamisme et la recherche doivent compter dans une conscience aiguë de l'avancée inéluctable de l'évolution du matériau. Cette réponse radicale ne pouvait émaner que d'une « personnalité vivante prête au combat dans un conflit violent avec son environnement »[2]. Les enjeux étaient alors de taille tant en ce qui concernait la formalisation que la figuration.

Cependant la table rase qui suivit la Seconde Guerre mondiale se réclamait plutôt de Webern. Les mots modernité et avant-garde pouvaient alors avoir pour synonyme Darmstadt où se tenaient cours et festivals depuis 1946. Boulez, qui a parfois été désigné comme l'emblème de cette avant-garde, écrivait en 1952 dans son article « Schoenberg est mort » la profession de foi moderniste et plus qu'autoritaire devenue célèbre : « Tout compositeur est *inutile* en dehors des recherches sérielles. » Il y exerçait aussi un jugement sévère contre le « romantico-classicisme » de Schoenberg qui « laissait la porte ouverte à toutes les survivances plus au moins honteuses » (mélodies accompagnées, formes classiques...) suivi d'une défense de Webern, présenté comme modèle à suivre pour celui qui recherche « l'*évidence* sonore en s'essayant à un engendrement de la structure à partir du matériau »[3]. L'existence de l'avant-garde, figure avancée de la modernité, se joue entre deux termes, héritage et histoire. L'héritage serait une récurrence visible, une récupération, une réintégration, dont les formes extérieures peuvent être la citation, et en tant que tel il est rejeté par la modernité alors qu'il sera un des points d'appui du postmodernisme. L'histoire en revanche est une référence à absorber, parce qu'elle représente un certain état du matériau musical, de la

1. A. Schönberg, *Traité d'harmonie,* Paris, Lattès, 1983, p. 17, trad. franç. de l'édition de Vienne, 1911.
2. *Ibid.*, p. 506.
3. Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti,* Paris, Seuil, 1966, p. 271

grammaire, état qu'il n'est pas possible de nier sous peine de se retrancher des nécessités de son époque. L'histoire est au fondement de la conscience moderne, alors qu'elle n'est plus qu'une occasion de jeu pour la conscience postmoderne. Une des exigences de l'avant-garde est d'aller jusqu'au bout, de rechercher les conséquences ultimes d'une forme, d'un matériau, jusqu'à ce qu'ils aboutissent éventuellement à l'impossibilité d'aller plus loin, c'est-à-dire au silence : celui très connu de Cage par exemple avec *4'33"* (*tacet* pour tous les instruments) daté de 1952. L'issue des catégories de pensée de la modernité a aussi été un « métalangage qui parle des impossibles textes »[1] et qui tient lieu d'œuvre, comme *Musik zum lesen* (1969) de Dieter Schnebel. Schnebel est à cet égard assez exemplaire car après avoir été sériel et avoir mené sa démarche jusqu'à son terme, celui du silence, il composa une série de pièces en référence à des compositeurs du passé : *Beethoven-Sonate* (1970), *Webern-Variationen* (1972), *Bach-Contrapuncti* (1972-1976), *Wagner-Idyll* (1980) dans un esprit postmoderne.

A la fin des années 60, la figure de Gustav Mahler s'est substituée, comme référence, à celle de Webern. *Sinfonia*, dont le troisième mouvement a pour fond une très longue citation mahlérienne, est encore à cet égard symptomatique. Sans vouloir faire de Mahler un postmoderne, on peut voir en lui, parce qu'il était marqué par la pensée de Nietzsche pour qui l'anneau ou la spirale de l'*Éternel retour* est une totalité éclatée, un des annonciateurs du sentiment d'une perte irrémédiable de la totalité – au sens d'unité – de l'être et du cosmos. Sa musique semble de même vouloir et pouvoir tout s'approprier, tout inclure en elle. Boulez dit d'ailleurs de Mahler : « L'ampleur et la complexité du geste, comme la variété et l'intensité dans les *degrés* de l'invention, voilà ce qui rend Mahler actuel ; voici ce qui le rend

1. U. Eco, *op. cit.*, 1985, p. 77.

indispensable aujourd'hui à la réflexion sur le futur de la musique.»[1] Mahler fixe aussi des impressions, des bribes de mémoire avec des gestes issus de la musique populaire (marches, souvenirs d'enfance...) ; il rend compte d'une charge psychologique véhiculée par la musique, tout autant que sa musique se veut le reflet d'un monde complexe. Les assemblages qu'il crée entraînent une sensation d'hétérogénéité et constituent, selon l'expression d'Adorno, une véritable «imagerie» qui, proposée comme telle, parvient à associer l'incompatible.

II. — Deux témoignages : Stockhausen et Pousseur

Mais c'est durant les années 60 que des compositeurs qui avaient d'abord été sériels se sont tournés vers des objets trouvés, sans cependant renier leur passé. Deux témoignages de compositeurs européens l'explicitent. Celui de K. Stockhausen et celui d'H. Pousseur, mais on pourrait en citer d'autres, de l'autre côté de l'Atlantique, qui se trouvent être contemporains et comparables sinon similaires. C'est le cas de Steve Reich qui avoue avoir été déchiré, dès 1962-1963, entre l'apprentissage d'une écriture postsérielle avec Berio à Mills College d'une part, et la fascination pour la musique de John Coltrane à tendance modale d'autre part[2]. Pour Stockhausen, «après la période d'abstraction des années 50, où tout ce qui est connu, préformé voulait être éliminé autant que possible [...], dans le courant des années 60 on a intégré non seulement des objets sonores trouvés [...] mais aussi des objets musicaux trouvés de toutes les époques et de tous les pays, dans une certaine mesure, à tous les niveaux sonores. Bien que la plupart de ce qui a été trouvé ou inventé ait été volé, comme Berg, Stravinsky, Varèse

1. P. Boulez, *Points de repère,* Paris, Bourgois, 1981, p. 284, texte de 1979.
2. Cf. S. Lelong, *Nouvelles Musiques,* Paris, Balland, 1996, p. 293-294.

l'avaient déjà fait dans leur collage, il y a eu des compositions [...] sur le collage qui pendant la première moitié du siècle ont préparé l'intermodulation et l'intégration de la fin du siècle »[1]. Mises à part les techniques précises d'emprunt auxquelles Stockhausen fait allusion et en dehors desquelles il considère la citation comme un vol, Stockhausen ne pose pas d'incompatibilité entre la pensée contemporaine et la citation. Il accepte l'héritage et cherche à abolir le dualisme et les interdits. Cette attitude est sous-tendue par des convictions philosophiques ; l'idée de symbiose entre les musiques et les peuples est en effet primordiale pour lui, *Hymnen* (1966-1967) en est l'incarnation. Henri Pousseur, quant à lui, disait dans un entretien en 1989 au sujet de son opéra *Votre Faust* : « Vers 1959 j'avais vraiment la nostalgie de certains éléments traditionnels dont je ne pouvais plus me passer. J'avais toujours continué à écouter et à jouer de la musique ancienne, mais je m'interdisais d'employer n'importe quel élément qui pouvait ressembler à cela, c'était une espèce de séparation de la personnalité mais il ne me paraissait plus nécessaire de la continuer. Elle avait été nécessaire pour arriver à définir un nouveau principe d'organisation qui est le principe webernien de l'équilibre de toutes choses. Il n'y avait plus de raison de s'interdire cela. Toute cette nostalgie et toute cette mémoire étaient réutilisables. Dans les deux années où je n'ai pas écrit j'ai terriblement eu le trac de m'engager dans une voie sans issue. J'ai construit petit à petit mes systèmes. Le travail avec la citation était une première méthode, en faisant des constellations de morceaux de mémoire on arrivait à quelque chose. » La maturation a donc été lente, presque dix ans depuis l'intuition de la faille nécessaire, jusqu'à son incarnation dans l'œuvre. Pour Pousseur, il s'agit surtout de chercher un dénominateur commun entre tous les fragments de mémoire afin de construire une gram-

1. K. Stockhausen, *Kriterien in Texte zur Musik,* Cologne, Schauberg, 1963-1970, III, cours de Darmstadt, 1970, p. 224.

maire cohérente, mais aussi de ne plus oblitérer une partie de sa personnalité de musicien. Il utilisa entre autres des intervalles consonants, des thèmes, une périodicité rythmique. Les acteurs fervents de la modernité ont donc aussi contribué à l'émergence de la postmodernité. Ils en ont eu la prémonition. Le mouvement postmoderne s'est également développé dans un autre camp, adverse de celui des modernes et en réaction contre celui-ci.

Le renversement s'est fait autour de deux tendances, la prise en compte du point de vue perceptif de l'auditeur et l'absence de préoccupation de fondation d'un système. La question de la prééminence de la communication est centrale, elle se manifeste chez les compositeurs par la volonté d'être compris immédiatement et non après un temps d'assimilation du public, assimilation qui d'ailleurs pour certaines œuvres de la modernité ne s'est jamais faite véritablement auprès du grand public. Cette prétendue compréhension immédiate peut cependant être remise en cause. D'une part elle n'est qu'un pari hypothétique, d'autre part elle peut ne représenter qu'une sorte de norme esthétique de médiocrité par renoncement à la complexité ou par simple régression et épigonisme. Le rétablissement de cette communication passe éventuellement par la tonalité, mais ce n'est pas le seul facteur ; plus généralement il s'agit de renouer avec une certaine continuité perceptive, avec un pouvoir narratif, d'utiliser dans la figuration des éléments de retour, de continuité, de renouer avec l'émotion même. En même temps que la musique postmoderne se prétend plus facile d'accès elle recherche un effet de fascination. On peut parler, en se référant à une terminologie propre à Nattiez, d'un passage d'une musique « poïético-centrique » à une musique « esthésico-centrique ». La première tendance « met l'accent sur l'écriture et les structures compositionnelles », dans la seconde « le sonore conçu doit correspondre au maximum au sonore perçu »[1].

1. Cf. J.-J. Nattiez, *op. cit.*, p. 180.

Quant à l'absence de préoccupation de la fondation d'un système universel de composition, elle fait place à une démarche dans laquelle la modernité n'est plus seule à faire tradition. On a pu comparer cela à la fin des idéologies en politique. En 1981, la Biennale de Venise pour sa programmation musicale choisissait le titre: «Après l'avant-garde.»

Il ne s'agit donc pas dans les pages qui suivent de définir exclusivement un corpus d'œuvres postmodernes mais de savoir en quoi le climat postmoderne a pu, par l'état d'esprit qu'il définit, entraîner aussi des modifications, des «rectifications», ou encore contribuer à l'évolution des possibles qui entourent la création musicale.

DEUXIÈME PARTIE

TECHNIQUES, FONCTIONS, ENJEUX

Une suite d'exemples, dont certains sont récurrents, va rendre concrets les différents aspects de la création musicale qu'affecte ou que modifie l'esprit postmoderne. Pour une approche systématique et progressive ces exemples sont regroupés sous trois chapitres: techniques, fonctions et enjeux. Les techniques sont les symptômes, les phénomènes observables, perceptibles de la postmodernité dans la formalisation – c'est-à-dire l'ensemble des données qui définissent le cadre de l'œuvre, sa grammaire, ses processus d'engendrement, son style – et dans la figuration – c'est-à-dire ce qui relève de la thématique dans le système tonal ou plus généralement ce qui appartient à la réalisation de l'œuvre, à l'articulation du discours[1]. Viennent ensuite les fonctions qui s'intéressent aux missions, aux rôles que l'on peut attribuer ou qui sont attribués par les compositeurs eux-mêmes à ces techniques. Viennent enfin les enjeux: ce qui advient réellement de ce qui a été misé sur ces techniques et ces fonctions, ce qui en quelque sorte peut être gagné à partir de celles-ci, tant dans les domaines esthésiques que poïétiques.

1. Cette terminologie « formalisation » et « figuration » est empruntée à A. Bonnet, L'offrande musicale, *Entretemps*, 1987, n° 3, p. 29-42.

Chapitre I

TECHNIQUES

I. — Primat de la mélodie

La modernité avait élaboré un monde sonore pointilliste. Cet univers pulvérisé apparaissait pour l'auditeur des années 50 comme entropique tant la sérialisation d'un nombre croissant de paramètres donnait à l'écriture un aspect dissociatif. La thématique avait bien sûr été bannie de la figuration ainsi que les retours et les répétitions rythmiques ou mélodiques, même si l'idée de variation subsistait dans la technique sérielle ; cependant il faut faire une distinction entre la récurrence des figures au sein d'une même œuvre et ce qui entraîne des retours périodiques à cause des principes compositionnels. En effet, de l'héritage de Webern proviennent entre autres la recherche d'une périodicité organique, celle de la symétrie à l'intérieur des séries (cf. *Klavierstück I* de Stockhausen) ou encore celle de la multiplication des séries chez Boulez afin de créer des isomorphismes pour plus de cohérence (cf. *Marteau sans maître*). Mais ces isomorphismes cachés n'ont rien à voir avec un retour de figures. Or une des volontés du postmodernisme est de recréer les conditions d'une continuité pour la perception, de structurer à nouveau une forme sur des récurrences de figures, à l'intérieur de l'œuvre ou d'une œuvre à une autre, afin que l'auditeur puisse, par ces ancrages et ces repères, accrocher au temps de l'œuvre et éventuellement saisir une forme. Or le retour à la mélodie, l'utilisation de notes pôles qui agissent comme des substi-

tuts ponctuels de toniques, ou même le retour à la tonalité ou à la modalité constituent les premiers éléments d'une hiérarchisation pour la perception. Trois exemples, pris chez Pousseur, Stockhausen et Pärt, peuvent être considérés comme signes de ce renversement.

H. Pousseur s'est attaqué directement à des objets sériels dans son opéra *Votre Faust*, composé entre 1961 et 1967 et joué à Milan en janvier 1969.

La présence de Webern y est axiale dans le prélude mais aussi dans l'ensemble de l'opéra. « Webern est l'axe central vers lequel on peut aller dans les deux directions : de Webern au tonal et de Webern au bruit. C'est comme un papillon avec des ailes qui se replient et parfois se rejoignent. On réalise une fontaine avec un mode qui provient de telle citation de Berg, les bruits de la rue avec des accords qui proviennent de *Don Giovanni* et puis les bruits de la foire qui sont des ritournelles deviennent des bruits réalistes aussi et tout d'un coup ce sont les bruits de la ville. »[1] Si Webern représente la modernité, les emprunts, eux, sont totalement postmodernes. En outre les cinq lieux dramatiques de l'opéra sont caractérisés par une chanson. La chanson associée à la chambre d'Henri, le compositeur, est une paraphrase reconnaissable du premier air de basse de la *Deuxième cantate* de Webern mais avec un texte différent, tiré du *Songe d'une Nuit de Walpurgis,* « A l'embryon qui vient de naître. » A l'exception des deux sons centraux transférés à la partie de basson et du son final omis, la citation est fidèle. Elle comporte donc neuf sons. Le caractère du modèle est conservé et lorsque cette chanson arrive, la même série a déjà été entendue plusieurs fois acte I, scène 1, jouée et analysée par Henri au piano. La série est donc exploitée pour sa valeur mélodique d'image comme une intégralité fragmentaire. La chanson, qui est par définition quelque chose de mémorisable, doit être simple. N'est-il pas étonnant de penser qu'un fragment de cantate de Webern soit choisi pour en devenir une ? Seule la brièveté de l'emprunt ainsi que sa répétition permettent une telle métamorphose. Ces deux facteurs sont aussi ceux sur lesquels s'élabore peu à peu une signification. Il en est de même de certaines vocalises qui caractérisent chaque lieu, celle entendue dans la chambre (acte I) provient de la première moitié de la série du *Soleil des eaux* de Boulez. Chansons de neuf et six sons, ces séries défectives sont ainsi plus facilement polarisées. Le texte joue aussi un rôle pour favoriser la mémorisation

1. Entretien avec l'auteur le 17 janvier 1989.

et servir de signal afin de rendre sensible l'auditeur à ce qui se construit peu à peu comme une mélodie. La série circule de la formalisation à la figuration.

Stockhausen, dans ses œuvres postérieures à 1968, retourne à un système de composition dans lequel il renoue avec la mélodie sans retomber pour cela dans une logique strictement thématique. *Mantra* (1970) pour deux pianos, cymbales antiques et wood-blocks confiés aux pianistes, et deux modulateurs en anneaux dure une petite heure. Cette partition est fondée sur une formule mélodique dodécaphonique de 13 notes (13 = 1) appelée mantra. « Cette formule ne cesse de se répéter, sous des formes plus ou moins développées, plus ou moins contractées. Ce ne sont pas des variations mais seulement des extensions [...] dans le temps ou dans l'espace », dit le compositeur. « On peut très bien chanter le mantra comme une chanson », ajoute-t-il. Vers la fin de l'œuvre, une reprise condensée ramène tous les éléments de la pièce à leur durée la plus courte possible en une sorte de toccata. Celle-ci est suivie d'une coda. « C'est comme quand vous chantonnez un air que vous avez entendu très longtemps auparavant. Cela vous rappelle votre enfance. Toute votre vie s'est écoulée et, à la fin, vous repensez à cette vieille mélodie toute simple, sans histoire. Pour *Mantra* c'est pareil : on entend les notes, toutes nues, sans rien d'autre, sans rien de ce qu'elles avaient au départ. Elles n'avancent plus tout droit vers un certain but, comme avant. On dirait que quelqu'un respire entre chacune. Le vent passe au travers de cette mélodie dont les notes s'éparpillent... La Mémoire... »[1]. On retrouve cette même prégnance de la mélodie dans *Inori* (1974) et *Tierkreis* (1976). L'utilisation de modulateurs à anneaux, qui lorsqu'on leur injecte deux fréquences rendent la somme et la différence de ces deux fréquences, équivaut en outre à retourner à une hiérarchie tonale implicite.

1. Voir J. Cott, *Conversations avec Stockhausen,* Paris, Lattès, 1979, p. 251 à 276.

Le compositeur estonien Arvo Pärt, né en 1935 et exilé en Autriche depuis 1980, a fondé depuis 1970 son retour à la mélodie sur un retour à la modalité dans un contexte initial de résistance à l'hégémonie soviétique, car l'Estonie a été rattachée à l'URSS jusqu'en 1991. Nombre de compositeurs plus jeunes disent se référer à Pärt ou avoir été fortement marqués par le radicalisme de sa démarche. Ses premières œuvres néoclassiques sont influencées par Prokofiev. Il adopte ensuite la technique sérielle dès 1961 mais de façon très passagère et à titre expérimental (comme d'autres compositeurs qui connurent une sorte de phase dodécaphonique obligée mais vite dépassée). Pärt pratique ensuite le collage au milieu des années 60 en faisant appel avec prédilection à des matériaux à la manière de Bach. Grâce à sa position de preneur de son à la radio estonienne il est en contact avec les musiques européennes, par la Suède et la Finlande. Dès le début des années 70 avec la *Troisième symphonie* (1971) et la cantate *Laul armastatule* (1973) (Chant pour les bien-aimés) il renoue avec la polyphonie, l'écriture harmonique et certains éléments des liturgies grégorienne ou orthodoxe. Ce changement, qui lui fait nommer une de ses pièces du nom évocateur (et paradoxal) de *Tabula rasa*, provient de la certitude que Pärt avait d'être dans une impasse avec le système d'écriture qu'il pratiquait jusque-là. Il résulte aussi d'une nouvelle inspiration religieuse, il se veut l'expression d'une souffrance tout en même temps qu'il la dépasse. Pärt s'est parfois imposé un silence compositionnel de plusieurs années (de 1974 à 1976), période d'incubation, d'étude aussi à laquelle a succédé une production abondante. La musique de Pärt peut être rapprochée de la « musique minimale » de l'école balte en ce sens ou Pärt dit vouloir composer avec très peu d'éléments : « musique pauvre » qui cherche la paix et la beauté dans un temps qui est articulé de façon très large. Elle se fonde sur l'expressivité et recherche la plénitude, c'est en cela qu'elle a été un modèle pour une génération de compositeurs plus jeunes. Il s'agit pour Pärt de

s'ancrer dans une culture nationale des temps anciens tout autant que de faire état d'une culture musicale européenne plus occidentale (Satie, Stravinsky, Bartok, Bach, Machaut) afin de trouver un public, de répondre à une nouvelle tendance au mysticisme dans le cadre d'un langage qui reste contemporain.

Dans sa pièce *Frates* (1977, révision en 1983) qui existe dans plusieurs versions, pour trois voix et sept instruments, pour violon et piano, pour douze celli solistes, pour orchestre à cordes et percussions, Pärt fait entendre de façon absolument continue la quinte *la-mi* qui a pu être interprétée comme un symbole d'éternité. Le thème est diatonique et fortement polarisé, répété puis varié selon un principe d'ajout. Les entrées produisent l'échelle *mi-do-la-fa-ré-si♭-sol-mi-do,* elles sont aussi soumises à une symétrie rythmique. L'effet est celui de la constitution d'un monde sonore très stable qui oscille entre l'immuabilité et l'improvisation, entre mystère et simplicité. Avec *Tabula rasa* (1977) pour deux violons, piano préparé et cordes, Pärt oscille entre la jubilation et la contemplation. Musicalement, cette table rase stylistique s'ancre selon Pärt dans la pratique de la « tintinabulation ». Dans des propos cités par W. Sandner il s'en explique ainsi : « La tintinabulation est une ère à l'intérieur de laquelle j'erre parfois quand je suis à la recherche de réponses – dans ma vie, ma musique, mon travail. Dans mes heures sombres, j'ai la certitude que toute chose en dehors de celle-ci n'a pas de sens. La complexité me jette dans la perplexité et je dois rechercher l'unité. [...] Ici je suis seul avec le silence. J'ai découvert que c'était suffisant quand une seule note était bien jouée. Cette note, ou une pulsation de silence ou un moment de silence me réconforte. Je travaille avec très peu d'éléments – avec une voix, avec deux voix. Je construis avec les matériaux les plus primitifs – avec l'accord parfait, avec une tonalité spécifique. Trois notes d'un accord sont comme des cloches. Et c'est pourquoi j'appelle cela tintinabulation. »

II. — **Répétition, minimalisme**

Dans les années 60, les problèmes d'esthétique musicale se sont aussi posés en terme de simplicité et de complexité. Les deux termes antagonistes se repoussent. Le minimalisme musical est une des formes marquantes de la première de ces deux tendances. Les initiateurs

majeurs de ce mouvement, Steve Reich (né en 1936), Philip Glass (né en 1937), Terry Riley (né en 1935) et La Monte Young (né en 1935), sont Américains et tournés vers l'Afrique ou les philosophies d'Asie. Cependant ce mouvement s'est étendu en Europe de l'Est et du Nord surtout à partir des années 70. Ce mouvement est suffisamment ancien pour que l'on parle déjà aujourd'hui de postminimalisme. Le postminimalisme est à mettre du côté du postmodernisme en ce sens où, comparé au minimalisme, il s'assagit, ne cherche plus le scandale et s'hybride avec d'autres techniques de composition. En revanche, le minimalisme expérimental et radical dans ses principes est à placer du côté des mouvements d'avant-garde, même si, parce qu'il était antisériel, il a préparé les chemins du postmodernisme. A l'origine, la musique répétitive, fondée sur une économie de moyens, est proche du minimalisme. Les deux mots sont d'ailleurs employés la plupart du temps indifféremment pour désigner les mêmes musiques, de même que l'on place sous le même vocable des musiques reposant sur des techniques relativement différentes. Les compositions de Reich et de Glass sont ainsi assez strictement organisées alors que celles de Riley et de La Monte Young ont un caractère plus improvisé. Riley est connu surtout comme improvisateur au saxophone soprano et sur des instruments à clavier. C'est sans doute avec la musique répétitive que l'on trouve le style le plus ouvertement éloigné de celui des sériels dans la musique desquels, par définition, aucun retour ne devait être audible. «N'écris pas ce que ton copiste pourrait écrire», recommandait Schoenberg, qui ne visait alors que la réexposition d'une forme sonate par exemple. Le style répétitif est aussi éloigné de celui de Cage lorsqu'il fait appel à des opérations de hasard pour ces processus de composition devenus alors inaudibles. En effet dans la musique répétitive ou minimaliste l'aspect de la perception est absolument privilégié puisque tous les changements sont audibles, puisque le processus doit être

perceptible et que la production est centrée sur la dimension acoustique du son, son « cosmique » chez les Américains et plus « terrestre » chez les Européens[1]. La Monte Young joue sur la fascination, sur la méditation autour d'une note, d'un accord, d'un seul son vibrant. Son aspect méditatif et mystique fait d'ailleurs aussi classer la musique de Riley dans les circuits de commercialisation d'enregistrements, comme de la musique New Age, bien que Riley lui-même se défende avec humour de ce genre d'appellation. L'auditeur perçoit la transformation progressive et graduée des éléments, le plus souvent un seul paramètre à la fois : la modification d'une cellule rythmique, un resserrement agogique, le déphasage de deux ostinati, l'ajout d'une strate mélodique. Les changements sont limités et leurs occurrences espacées dans le temps. En ce sens les compositeurs répétitifs ont été de grands acteurs dans l'instauration du postmodernisme. Les pièces sont souvent écrites en plusieurs sections, chaque section sur un processus qui, arrivé à épuisement de son développement, entraîne la fin de la section ; une nouvelle section commence alors sur un nouveau processus, dans une autre formation instrumentale, une autre tonalité. La musique strictement répétitive a eu une existence courte au milieu des années 60. *In C* (1964) de T. Riley en est le parangon : cinquante trois formules mélodiques et rythmiques, à l'intérieur d'une pulsation fixe, autour de la note *do* dont l'agencement et le nombre de répétitions sont laissés au choix de l'interprète, pour une pièce qui peut durer entre quarante-cinq et quatre-vingt-dix minutes et qui est destinée à un nombre variable d'instruments mélodiques. Le titre même renvoie non seulement à l'idée de polarité, autour du *do*, ici absolue puisque le *do* est sans cesse présent, mais aussi à celle de tonalité, même si en fait il ne s'agit plus du tout alors de tonalité fonctionnelle.

1. Cf. l'article de C. Fox, Après Einstein : la succession minimaliste, *Contrechamps*, 1986, n° 6, p. 180.

La musique minimaliste s'est également développée à partir des possibilités et des techniques de la bande, avec des mises en boucles, des déphasages graduels, des augmentations, des diminutions, des superpositions. Ces possibilités rejoignent celles du contrepoint, bien qu'au départ ces deux manières de composer soient totalement opposées et pratiquées par des compositeurs qui ne semblent pas appartenir au même univers. La deuxième partie de *It's Gonna Rain* (1965) de Steve Reich est un exemple du genre, elle est constituée de deux longues boucles de bande faisant entendre un fragment de discours d'un prêcheur noir. Les boucles, parties d'un unisson, se décalent peu à peu jusqu'à arriver à une sorte de chaos contrôlé. Il en est de même pour *Come out* (1966) où une seule boucle enregistrée sur plusieurs canaux devient progressivement un canon. Sans variation de timbre ni de hauteur, une mélodie et un sens s'élaborent à partir de la répétition et du rythme. *Piano-Phase* (1967) est une pièce instrumentale fondée sur le même principe. Le travail de Riley porte lui aussi la trace de cette expérience première d'une composition qui ne se fait plus par l'écriture au sens abstrait du terme mais par la manipulation de la bande; dans les années qui précédèrent juste *In C*, Riley avait travaillé dans les studios de l'ORTF à Paris.

Au cours des années 70, la musique minimaliste a acquis une grande popularité et une production commerciale rentable, elle est largement enregistrée[1]. Cette popularité est due au fait que les auditeurs de musique dite classique, comme ceux de musique populaire ou de variété, retrouvent des formulations harmoniques et rythmiques qui leur sont familières, qui permettent d'établir une communication immédiate. Ce second souffle de la musique répétitive, ce qu'on peut appeler le postminimalisme, tient au fait que l'aspect strictement répétitif a alors

1. Cf. C. Fox, *op. cit.*, p. 172 où il précise que Glass avec son contrat exclusif chez CBS est le premier compositeur depuis Copland et Stravinsky à disposer de telles conditions.

évolué, a progressivement été oblitéré par la mise en jeu de variations de surfaces (timbres, rythmes, hauteurs) qui brisèrent une régularité devenue parfois exaspérante. Deux œuvres phares *Music for 18 Musicians* (1975) de Reich et *Einstein on the Beach* (1975) de Glass ont marqué cette évolution.

Dans *Music for 18 Musicians* (Steve Reich et son groupe de musiciens), l'augmentation du nombre des changements harmoniques (onze accords exposés au début assez rapidement, tous les instruments et les voix jouent des sons qui vibrent au sein de chaque accord), les modifications des combinaisons de timbre à l'intérieur d'un effectif assez important (cordes, voix, orgue ajoutés aux percussions), les processus qui arrivent à leurs termes plus rapidement et dont les articulations sont mises en valeur par des modulations modifient les stricts principes minimalistes. « Faire jouer un rythme harmonique changeant contre un motif mélodique constant est une des techniques de base auxquelles j'ai eu recours dans ce morceau et que je n'avais jamais employées auparavant » explique Reich lui-même[1]. Cette musique procède par strates « de temporalité » selon le compositeur, certaines sont immuables (claviers et marimbas), d'autres mobiles et liées à la respiration humaine (les vents, les voix). Il y a une sorte de contradiction entre le postulat d'audibilité des processus et la revendication formulée par Reich – qui fait figure d'intellectuel dans la famille des minimalistes américains – d'utiliser un processus comparable à celui des organa de Perotin (XII^e^-XIII^e^ siècle), la suite des onze accords « constituant une sorte de *cantus* vibrant pour le morceau tout entier » et organisant la succession des différentes sections. Ainsi, si la volonté de renouer avec l'incroyable force et l'évidence acoustique du principe tonal est fondatrice, elle s'annexe une certaine complexité sans pour cela que la revendication essentielle qu'il y ait un minimum d'écart entre les moyens mis en œuvre et ce qui est perçu soit remise en question. « Ce qui m'intéresse, c'est une musique dont le processus de composition et le son soient une seule et même chose »[2], il n'y a plus de secret, tout doit affleurer dans la surface. Il n'y a jamais de silence mais des variations de densités dans le nombre de strates présentes : certains points de simplification ou de convergence qui alternent avec des moments de grande complexité contrapuntique. Dans *Music for 18 Musicians* la voix n'est

1. S. Reich, *Écrits et entretiens,* Paris, Bourgois, 1981, p. 127.
2. S. Reich, *op. cit.,* p. 49.

jamais prise dans une expression lyrique ni écrite en valeurs longues, elle est strictement utilisée comme les instruments et intégrée dans les mêmes textures, elle a surtout une valeur de timbre et une qualité rythmique qui lui est propre puisque la durée du souffle humain devient mesure, elle n'a pas à proprement parler de discours, elle n'est pas porteuse d'une valeur sémantique tout au plus est elle incantatoire.

Quant à *Einstein on the Beach*, créé au Festival d'Avignon en 1976, premier « opéra » d'une trilogie écrite entre 1975 et 1979, l'aspect théâtral, on parle de théâtre musical, dû à Robert Wilson en est majeur. Il entre en résonance avec les techniques musicales de Glass tout autant qu'il en accentue la lisibilité. La chorégraphie est due à Andrew De Groat. Voici ce que dit Glass lui-même d'*Einstein*: « *Einstein on the Beach*, un opéra à propos d'un grand mathématicien qui aimait la musique, est pour ensemble amplifié et petit chœur chantant un texte comprenant des nombres et des syllabes de solfège » – y compris en français – auquel s'ajoute parfois en surimpression des textes parlés. En outre trois images récurrentes, en dehors de celle d'Einstein lui-même, organisent le cours de l'opéra et à chacune d'elle est associée une musique. Ce n'est pas autour d'une trame littéraire qu'est construit l'opéra mais autour d'une structure architecturale qui organise le temps de la représentation en sections d'égales durées centrées sur une succession des trois thèmes visuels principaux: un train, un tribunal, un engin spatial au-dessus d'un champ. Le texte et l'action subissent les mêmes transformations lentes et progressives que la musique, ils donnent à voir le processus musical. La musique de Glass, par son intensité fascinante, hypnotique, rejoint la chorégraphie rigoureuse qui, sur le même principe, se fonde sur un vocabulaire très simple. La structure générale est en quatre actes et cinq interludes encadrant les actes. Chaque acte comporte deux ou trois scènes (pour l'acte V) centrées chacunes sur un thème. L'unité de l'ensemble tient à la structure commune à partir de laquelle se développent tous les éléments.

L'aspect rythmique est dominant dans la musique minimaliste, bien que paradoxalement la question du temps ait pu paraître vouloir être évacuée. La notion de « pulsing chord » est fondamentale chez Reich, le tempo est fixe, la battue régulière comme dans les musiques de Bach ou de Stravinsky que Reich dit avoir trouvées « formidables » quand il les a découvertes à 14 ans. Les changements rythmiques sont pour Glass et Reich les facteurs

essentiels de la perception du processus compositionnel. «Au début était le rythme» affirme Reich, ce rythme est celui de la vie, du pouls, il est jubilatoire, extatique. Il peut être régulier – pulsation isochrone articulée aux percussions chez le premier Reich –, ou plus souple, calqué par exemple sur la cantilation ou la déclamation, mais il est toujours dans un tempo relativement rapide. Il en résulte une énergie que des sons tenus ne pourraient rendre. *The Desert Music* (1984) et *Tehillim* (1981) de Reich sont fondés sur de telles structures rythmiques qui donnent à la fois une impression de vitesse et de statisme. Cependant pour situer l'écriture rythmique de *Tehillim* par rapport à l'ensemble de sa production, Reich expliquait en février 1982[1]: «A la différence de la plupart de mes œuvres antérieures, *Tehillim* n'est pas formé de courtes structures répétitives. Bien qu'une mélodie complète puisse se répéter dans l'antécédent d'un canon ou dans une variation, cette pièce est en fait plus proche de ce que l'on peut rencontrer dans l'histoire de la musique occidentale. [...] On n'y trouve ni mesure fixe, ni structure métrique. Le rythme du texte hébreu détermine directement celui de la musique, et lui transmet ses mètres flexibles et changeants.» L'assouplissement se fait par la mise en jeu d'aspect sémantique lié à la cantilation et finalement expressif. Par ailleurs l'harmonie redevient fonctionnelle. L'orchestration est symphonique et peut évoquer certains aspects de la musique classique ou préclassique; mais l'usage des percussions est radicalement inédit et l'alliance de ces diverses composantes aussi. On voit ainsi que Reich a évolué à partir du minimalisme vers des univers relativement différents.

En Europe l'assimilation de la musique minimaliste américaine s'est associée à des références à d'autres musiques, c'est-à-dire à la technique de la citation. Les techniques postmodernes se multiplient et s'imbriquent. C'est le

1. D'après S. Reich, trad. Sandra Solvit, texte contenu dans le programme EIC/IRCAM, 2 avril 1990.

cas pour les compositions de l'anglais Michael Nyman (né en 1944) connu surtout en France pour la musique du film de Peter Greenaway *Meurtre dans un jardin anglais (The Draughtman's Contract)* (1982) et dont la production est énorme (musique de chambre, concertos...). Il n'y a pas de citation directe de Purcell dans la musique de Nyman. Cependant, l'utilisation systématique de lignes de basses de passacailles et de fausses relations harmoniques, de chromatismes expressifs évoque avec insistance Purcell. C. Fox remarque: « La différence entre la pratique compositionnelle de Nyman et celle de son collègue du XVII[e] siècle se trouve dans l'emploi différent de la passacaille. Pour Purcell, elle constitue la base sur laquelle il construit une invention essentiellement libre, tandis que Nyman l'utilise comme la première d'une série de lignes mélodiques entremêlées, répétées d'une façon égale et rigide, qui s'accumulent au cours de l'œuvre. Tandis que la fausse relation est un moyen expressif puissant pour Purcell, elle est effectivement neutre pour Nyman. »[1] L'essentiel est comme chez Reich ou Glass l'énergie, le mouvement. Pour Nyman il s'agit de « composer une musique plaisante et agréable, ressentie comme rebelle et pluridisciplinaire »[2].

III. — **Simplicité, nouvelle simplicité, néoromantisme**

Les problèmes esthétiques musicaux ont fini par se poser dans les années 60 en termes de simplicité et de complexité, termes qui s'excluent mutuellement et qui représentent deux pôles opposés. Ils font référence aux techniques d'écriture, à l'interprétation et à l'écoute. Ils concernent aussi bien la saisie immédiate que la compréhension et l'intelligibilité qui s'établissent avec le temps.

1. C. Fox, *op. cit.*, p. 181.
2. Cf. *L'abécédaire du minimalisme,* par Philip de La Croix, *in* disque Virgin 7243 4 89979 2 0 (1997).

L'idée de simplicité a d'emblée été jugée et condamnée par certains musicologues[1], défenseurs du parti pris adverse, comme digne de désintérêt. Ce concept de simplicité a connu une réelle fortune et correspond à une production abondante de musique qu'il est possible d'apparenter à une attitude postmoderne. Alors que certains compositeurs, tel B. Ferneyhough (compositeur anglais né en 1943), parvenaient à un degré jamais atteint de complexité, de densité de l'écriture face à laquelle les instrumentistes et les auditeurs devaient faire preuve de «courage» comme pour surmonter une épreuve, selon l'expression même de Ferneyhough citée par C. Deliège, d'autres compositeurs faisaient le choix non du «tour de force» mais de l'intelligibilité et de l'expressivité pour une musique qualifiée aussi de néoromantique. Si Ferneyhough pouvait affirmer: «Écouter vraiment de la musique contemporaine de qualité demande une telle intensité et un tel engagement que les pratiques actuelles du concert sont soit le reflet de la décadence de nos capacités auditives, soit une de leurs causes premières»[2], il s'agit en revanche pour Wolfgang Rihm (né en 1952), que l'histoire a retenu comme figure centrale de la *Neue Einfachheit*, de renouer avec une certaine linéarité discursive. «Je plaide en faveur d'une musique opaque, claire, désordonnée et passionnée, précise et étonnée – comme l'est l'existence humaine» trouve-t-on dans la préface de *Musik für drei Streicher* (1977). Ce sont les côtés esthésique et subjectif qui sont mis en avant. En 1979, la revue *Neue Zeitschrift für Musik* consacrait un numéro à un groupe de très jeunes compositeurs allemands dont on parlait de plus en plus, comme formant le noyau de la *Neue Einfachheit,*[3]. La traduction courante en est Nou-

1. C. Deliège par exemple *in* Dans les dédales du « tour de force », *Circuit, op. cit.*, p. 63. « Les représentants du dogme de la simplicité, dont il n'y a pas lieu de souffler mot. Paix à leur suprême Sagesse ! »
2. B. Ferneyhough, *Contrechamps*, 1988, n° 8, p. 173.
3. Rihm, *Müller-Siemens,* Trojahn, von Bose.

velle Simplicité et peut évoquer dans son appellation la *New simplicity* des répétitifs américains mais désigne une musique bien différente dans sa facture et dans son esthétique. Cette étiquette est apparue comme tout à fait grossière, car cette musique n'est ni « facile », ni lisse, ni légère, mais finit même, depuis les années 80, par avoir des points de convergence avec les musiques de Nono ou de Lachenmann qui gravitent autour du pôle opposé. Si cette étiquette horripile également Rihm, qui la qualifie tout simplement lors d'un entretien avec W. Korb en 1990 « d'inutilisable », elle a cependant fait fortune auprès des commentateurs. Quel sens peut-on lui attribuer ? Comment situer la Nouvelle Simplicité comme technique de la postmodernité ?

Rihm est un compositeur virtuose, brillant, prolifique qui a clairement assimilé toutes les leçons que le modernisme et le postmodernisme peuvent offrir. Cependant sa musique ne souscrit à aucune école ni tendance particulières. A. Clements dit par métaphore : « En clair, c'est le voyage plutôt que le but qui importe pour Rihm et c'est un voyage effectué sans carte »[1], c'est-à-dire sans *a priori* esthétiques ou formels. On trouverait en Rihm une résurgence de l'expressionnisme des années 1908-1913, une autre issue, non sérielle, à l'histoire de la seconde école viennoise, mais sans qu'il y ait rejet de la possibilité tonale qui revient parfois comme une citation, sans qu'il y ait l'idée d'un développement historique à sens unique et obligé du matériau. Rihm est aussi un descendant de la musique romantique allemande. Sa *Musik für drei Streicher* semble ainsi directement issue des derniers quatuors de Beethoven, elle est hautement expressive et se veut « subjectivement motivée ». Rihm « part du concept dynamique de la tradition », et donc s'y inscrit lui-même naturellement en tant qu'elle est en mouvement. A son sens « la tradition est l'obligation de rester en mouvement ». Il se revendique d'une culture

1. A. Clements, *Without maps, in* CD 782001, disque Montaigne, livret p. 18.

nationale mais aussi de Debussy, Varèse, Berlioz, Stravinsky. Les moteurs de la création sont pour lui la « liberté musicale » et l'« authenticité » qu'il définit ainsi : « L'authenticité c'est un processus. C'est *créer toujours à nouveau*, être poussé toujours plus loin dans la création par une confrontation avec les aspects individuels de ce qui est créé. »[1] La subjectivité sert donc de légitimation à la création d'un monde sonore très diversifié reflet, du monde intérieur du compositeur, long monologue. Rihm pousse plus loin l'image en affirmant : « L'artiste se recrée lui-même. L'autocréation comme motif de l'art. Il se crée un corps nouveau et différent – l'œuvre. »

Parmi la production très abondante et illustrée dans tous les genres (opéra de chambre, théâtre musical, symphonie, quatuor...) deux œuvres des années postmodernes, même si là encore Rihm réfute le terme[2], peuvent être prises en exemple. *Im Innersten* (Au plus profond de soi), troisième quatuor écrit en 1976 comprend six mouvements. Les cordes jouent un rôle dans le retour à un certain pathos. Elles véhiculent un « beau son » stable. La seconde partie du deuxième mouvement (mes. 33-54), les mouvements IV et VI en sont des exemples. La mélodie y est mise en scène de façon privilégiée, les sons profonds et étirés sont ceux d'une musique aux qualités plastiques et qui cherche à agir par empathie. L'émancipation des consonances est d'autant plus sensible qu'elle s'accompagne d'un retour à la verticalité. Cette partition hautement expressive ne refuse pas les convergences sur de nombreux accords parfaits très nettement affirmés, comme des ponctuations éclatantes ou simplement des points d'articulation ou de bascule (*do* M mes. 39 tonique puis dominante mes. 43). Le *Zwischenspiel*, entre les mouvements V et VI, et la toute fin du quatuor donnent des exemples de travail sur le timbre comme facteur de lisibilité de la forme. Passage dans le premier cas, où les quatre parties synchrones doivent petit à petit se décaler pour former une sorte de vibrato dans la nuance *quasi niente*, rupture dans le second cas avec un son qui peu à peu retourne au bruit. Le Huitième quatuor à cordes *(Achtes Streichquartett)* (1987-1988) est écrit d'un seul tenant. Il fait appel à des procédés de répétition de cellules mélodico-

1. Cf. W. Korb, Conversation avec W. Rihm, *Inharmoniques,* 1991, n° 7, p. 37-57.
2. *Ibid.*, p. 47.

rythmiques – certaines mesures sont répétées 21 fois sur des pulsations rapides et régulières – mais aussi de motifs qui produisent des effets de timbre surtout lorsqu'ils sont situés dans l'extrême aigu; ils deviennent vibration comme des trilles beethovéniens mais plus systématiques. De longs silences, des tenues dans l'extrême aigu, l'intégration de bruits de papier et d'archets établissent aussi des correspondances entre cette musique et le dernier Nono *(Fragmente-Stille, An Diotima)* ou le rêve instrumental de Lachenmann *(Accanto)*.

IV. — Citation, retour métaphorique

La citation est une forme évidente de travail sur la mémoire, en ce sens elle est un des phénomènes les plus saillants de la postmodernité et un terrain d'observation privilégié de celle-ci. Déjà présente dans le style néoclassique, elle acquiert une valeur particulière dans le cadre du postmodernisme. Elle devient le symptôme engagé d'une musique qui souhaite briser l'interdiction du souvenir. La citation n'est qu'un des cas de réécriture, c'est-à-dire d'intertextualité musicale. En 1966, Zofia Lissa établit une définition descriptive de la citation musicale dont voici quelques points forts: «La citation se présente comme un tout, à coup sûr fragmentaire, mais clos sur lui-même, qui génétiquement appartient à une autre œuvre [...] Elle ne doit pas apparaître comme thème de l'œuvre nouvelle, elle perdrait ainsi le caractère d'une totalité étrangère.» Voici pour ce qui concerne la morphologie; pour ce qui regarde la sémiologie «elle représente l'œuvre d'où elle provient d'après le principe *pars pro toto*. Elle réclame des actes d'interprétation – la part d'activité propre de l'auditeur qui ne consiste pas en une identification précise mais plus largement en une reconnaissance –, ces actes d'interprétation sont décisifs, car la citation change le type d'aperception des phases qui lui succèdent»[1]. Dans un texte de 1982, Philippe Albera pré-

1. Z. Lissa, Fonctions esthétiques de la citation musicale, *Versus quaderni di studi semiotici*, janvier-avril 1976, p. 19-34, traduit d'un article publié en premier dans *Musikforschung*, XIX, 1966.

cise: «C'est une sorte de synecdoque musicale: elle condense dans son apparition éphémère un espace plus vaste. D'autre part c'est une figure musicale qui se détache nettement de la texture dans laquelle elle apparaît.»[1] Or Barthes disait de la «figure» dans un contexte littéraire: «La figure est en quelque sorte un air d'opéra; de même que cet air est identifié, remémoré et manié à travers son *incipit* [...], de même la figure part d'un pli du langage (sorte de verset, de refrain, de cantilation) qui l'articule dans l'ombre.»[2] La citation est donc un antefact, en tant qu'intégralité fragmentaire, close en soi et provenant d'une autre œuvre. Son énonciation répétante lui confère des qualités de représentation et demande des actes d'interprétation. Elle est hétérogène par rapport au milieu auquel elle est intégrée. Soit elle se présente comme un élément plaqué dans un contexte moderne (le fronton plaqué sur la façade, l'accord parfait dans une musique non tonale), soit elle a tendance à engendrer autour d'elle tout un environnement qui l'accompagne (les colonnes ajoutées au fronton, la polarité ajoutée à l'accord parfait). Un dialogue s'établit par-delà toute conscience historique, entre un passé uni dans sa diversité et le présent. On peut alors, en paraphrasant Compagnon, parler de «composition dialogique». Dans *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990), Compagnon écrit: «L'architecture postmoderne rêve d'une contamination entre la mémoire historique des formes et le mythe de la nouveauté. En empruntant un terme à la critique littéraire, disons que la postmodernité vise à un "dialogue" entre des éléments hétérogènes. On pourrait résumer son ambition sous le nom d'"architecture dialogique", faisant jouer ensemble des formes en provenance de traditions diverses, mises à plat dans le temps et qui ne sont plus perçues dans leur historicité.» La critique littéraire mentionnée par Compagnon est par exemple celle de M. Bakhtine dans *La poé-*

1. Ph. Abera, *Contrechamps*, n° 1, 1982, p. 2.
2. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 9.

tique de Dostoïevski (1963 pour l'édition russe, 1970 pour la traduction française). Il y parle de roman « polyphonique » ou « dialogique ». Compagnon l'applique à l'architecture, nous l'appliquons à la musique. La perception des musiques citées et citantes s'enrichit mutuellement de ce dialogue. La direction du temps, pour parler par métaphore usuelle, n'est pas inversée mais déconstruite et mise en boucle.

Deux exemples sont pris, chez Klaus Huber et chez Luigi Nono.

Un des cas où l'on peut lire le plus clairement la valeur symbolique de la citation est celui où elle est un message. Le compositeur suisse Klaus Huber (né en 1924 à Berne) pratique cette citation-message dans son œuvre *Senfkorn* (Grain de moutarde) où il cite l'*incipit* d'un air pour basse et hautbois obligé, extrait de la cantate 159 de Bach. Cette citation y est aussi un trope qui a la fonction d'une glose rituelle. Pour Huber la composition musicale est une expression de sa foi religieuse et de son engagement politique. Il théâtralise la citation, il la place dans un espace où elle a une valeur narrative, où elle évoque un contexte, où elle devient un personnage.

Fils spirituel de Bernd Aloïs Zimmermann, lui même admirateur de Berg, Huber se situe dans la perspective d'une filiation germanique où la musique de J. S. Bach circule avec prédilection. Huber affirme que « le pouvoir de survie quasi illimité de cette musique » en fait « une musique de résistance, au sens utopique », et « qui vit des résurrections très concrètes ». Elle permet en outre au compositeur qui la cite d'exprimer un « désir de survivre, de vivre en tant qu'il se réfère à Bach »[1]. L'assertion de Huber est problématique. Elle semble naïve, elle peut même laisser transparaître l'aveu d'une impuissance. Elle est en revanche plus compréhensible si elle reflète la volonté d'utiliser la citation comme un témoin dans un relais, sans pour cela renoncer à courir soi-même. C'est ainsi que si Huber emploie une citation dans *Senfkorn*, il ne renonce pas à écrire le reste de l'œuvre bien qu'il déduise toute son écriture de la structure de la mélodie citée.

1. K. Huber, Hommage à Bach au XX^e siècle, *Entretemps*, 1988, n° 7, p. 135-141.

Senfkorn (1975) est une œuvre pour hautbois, violon, alto, violoncelle, clavecin et voix d'enfant parlée et chantée. Elle est la cinquième d'un ensemble de sept intitulé *Erniedrigt – Geck-nechtet – Verlassen – Verachtet*. Le texte, substitué à celui de l'Aria, chanté en latin par une voix d'enfant, est un « trope sur les psaumes » d'Ernesto Cardenal, il évoque la paix en contraste avec ce que Huber appelle une « sorte de Passion de l'homme violenté dans ce présent qui est le nôtre ». Si la citation en *si*♭ majeur (mes. 43 à 59) semble, dans l'expérience de l'écoute, en rupture totale avec le reste – car la citation est comprise dans un contexte par ailleurs franchement atonal, car la voix qui était parlée en dialecte est ici chantée en latin, car à la nuance *fff* succède un piano –, elle ne l'est en réalité pas du tout. Tout le matériau de cette pièce est déduit des deux premières incises de la citation placée au centre de la pièce et traitée sériellement. Pourtant l'effet de surprise subsiste. Le jeu est alors symbolique. Le motif de l'air de Bach *Es ist vollbracht* (tout est consommé) est formé de deux cellules symétriques mises en miroir et représente ainsi la croix du Christ. Mais le psaume de Cardenal ne s'arrête pas à cette contemplation d'une splendeur anéantie, son texte dit « le loup habitera avec l'agneau » et se réfère ainsi à un espoir. Au sujet de *Senfkorn*, le texte d'Évangile dit : « C'est bien la plus petite de toutes les graines, mais, quand il a poussé, c'est la plus grandes des plantes potagères, qui devient même un arbre, au point que les oiseaux du ciel viennent s'abriter dans ses branches » (Mat. XIII, 31-32). Dans l'écriture musicale ce grain de moutarde évoque sans aucun doute la « graine » dont parle Webern – reprenant l'idée de Goethe dans *La métamorphose des plantes* –, image par laquelle il explique la composition sérielle. Ici le grain de moutarde n'est autre que la première incise de la citation dont tout le reste découle. La graine engendre en différentes étapes formatrices le calice, la corolle, les étamines et le pistil, alors dans un dernier stade, la plante se concentre à nouveau en un seul point : la graine. Ce scénario est celui du déroulement de la forme de *Senfkorn* où la citation redevient figure, intacte, après avoir été la source de toute arborescence. D'autre part, le diatonisme « habite avec » le chromatisme, seule la citation rend cela possible et tangible. L'action de Huber face à la citation est donc multiple. D'une part, il la considère comme un matériau neutre auquel on peut appliquer le travail abstrait de l'écriture, il lui ôte son aspect symbolique. D'autre part, il la fait entendre intacte (ou presque) avec toute sa charge symbolique renouvelée. Il établit aussi un jeu entre cette pratique de la connotation et celle de l'anéantissement par l'écriture. Modernité et postmodernité sont alors connexes.

Dans le quatuor *Fragmente-Stille, an Diotima* (1980), Luigi Nono (1924-1990) fait entrer en sympathie un ensemble de matériaux hétéroclites de par leurs natures et leurs époques d'origine sans cependant troubler les réalités annoncées par le titre de fragmentation et de silence dans une austérité dominante, avec une matière sonore rare et ténue. L'ensemble des références est absorbé, suggéré, dans le paratexte et dans la musique elle-même. Avec ce quatuor Nono inaugure une nouvelle étape qui aboutit en 1985 à *Prometeo*, centré sur la complexité interne du son et sur le problème de l'écoute, remplaçant ainsi une lutte qui avait été précédemment, par la voie de l'engagement politique, plus strictement positiviste. Quatre souvenirs contribuent à construire ce quatuor. Le premier est littéraire avec Hölderlin, le second touche à l'expression et au timbre avec Beethoven, le troisième concerne la formalisation avec Verdi et, enfin, le dernier est la citation de la chanson de la Renaissance *Malor me bat*.

La mosaïque de fragments de vers de Hölderlin s'offre comme des ramifications multiples autour du thème de Diotima, de la nature sacrée, de la joie endeuillée du poète qui souffre de l'inaccessibilité de Dieu mais aussi de l'amour inaccessible. Ce texte n'est pas prononcé pendant l'exécution, il n'est pas non plus un programme à illustrer, il élabore cependant une sémantique extra-musicale, présente pour l'auditeur au minimum par le titre du quatuor, même s'il n'a pas accès à la partition. Une conjonction entre le texte et le silence s'établit aussi dans la mesure où une telle musique s'offre comme fondamentalement contemplative, où une musique trouée de telles pauses (jusqu'à vingt-sept secondes) semble ne pouvoir tenir que nourrie par une pensée autre que strictement musicale. Pour Nono « le silence est le temps de la pensée » entre l'écoute de l'intérieur du son et celle d'un sentiment intérieur nourri « de chants silencieux qui proviennent d'autres espaces ». L'écoute est alors une expérience rare et grave et tout est centré pour Nono sur l'aspect esthésique qui devient dominant : écoute à laquelle l'auditeur est convié, mais aussi traces de l'écoute du compositeur comme constituants premiers du quatuor. L'attitude de Nono aboutit à une autre manière que celle que Cage a de faire entendre le silence, elle est chargée, à la manière de celle de Berio, d'une conscience aiguë du poids de l'histoire. Le silence pour Nono ne résulte pas d'un

refus d'intervention, il est toujours un cadre pour des sons musicaux. Il manifeste l'attente et l'écoute entre des gestes d'une très grande expressivité. Quant à l'indication « mit innigster Empfindung » (avec le plus profond sentiment), répétée six fois dans la deuxième partie de l'œuvre, elle renvoie entre autres au « Chant de reconnaissance d'un convalescent à la divinité » du quatuor op. 132 de Beethoven. Elle s'accompagne des indications *sotto voce*, *arco normale* et d'un tempo fixe qui conduit à une fermeté qui, esquissée, ne va cependant ni jusqu'à la certitude ni jusqu'à l'aisance puisqu'elle aboutit à la nuance *al niente*. La référence à la *scala enigmatica* de Verdi qui l'accompagne n'a rien d'une citation mais organise, en deçà ou au-delà du fonctionnement sériel, toute la première partie autour de trois intervalles (seconde, septième, triton) utilisés mélodiquement et harmoniquement et toute la seconde partie autour de deux accords *(mi fa# sol# la# si - do do# mi)* perturbés à leur tour par des variations de quart de tons. La vraie citation cependant est celle de la chanson *Malor me bat* citée instrumentalement mais dont le titre est présent dans le paratexte. Souvenir d'un travail sur la musique ancienne avec Maderna, elle entre en résonance avec les vers de Hölderlin ; il se dégage d'elle un pouvoir de continuité, un potentiel à former une phrase bien qu'elle soit soumise à une certaine déconstruction par le silence. Elle reste diatonique, fortement polarisée autour du *mi*. Elle se place du côté de la simplicité et de la lisibilité. Elle utilise des intervalles simples comme la quinte qui remplace le triton ce qui est d'autant plus sensible que les trois autres voix dans lesquelles elle est enchâssée continuent de l'employer. Dans ce quatuor ; il y a une conjonction entre le silence et la citation comme réalité d'une pensée de l'absence. La citation et le silence détournent en effet de l'écoute présente. La citation serait ainsi une manière de se remettre du silence et non seulement un équivalent de celui-ci. « Se remettre » est la traduction pour le philosophe G. Vattimo de la notion heideggerienne de *Verwindung*, qu'il rattache à celle de postmodernité et qu'il distingue à la fois de l'*Aufhebung* (la relève) et de la *Ueberwindung* (le dépassement)[1]. La cohérence n'est pas alors définie par rapport à un point de fuite unique, mais en deçà ou au-delà. Tout est revisitable, sans aucune ironie pour Nono. Le vers de Hölderlin « ...quand je m'effondrais désespéré la tête incrédule... » (chiffre 48) n'est donc en fait qu'une étape d'un mouvement qui va de la fuite d'un espace centralisé à la volonté de pouvoir tout réécouter, donc tout rassembler dans un espace qui devient alors nécessairement fragmentaire.

1. G. Vattimo, *La fin de la modernité,* Paris, Seuil, 1987, p. 156.

V. — **Collage**

Il peut être considéré comme un cas étendu de citation et donc comme un autre cas de réécriture, mais l'idée de disparité entre le contexte qui emprunte et ce qui est emprunté n'existe plus. Cette pratique n'est pas récente, outil de la modernité, elle l'est aussi du postmodernisme. En 1978, Jean-Yves Bosseur repère différentes catégories de collage selon les morphologies et les fonctions. « L'assemblage-collage » (*Rozart Mix* de Cage pour bande – 1965), le « chiasmage » ou « collage complexe » composé d'une multitude de fragments (repiquage de disques de jazz pour *Imaginary Landscape n° 5* de Cage – 1952), « l'anti-collage » qui consiste à ne livrer qu'un détail d'un tout et à le *disséquer* (les musiques populaires dans *Tactil* de Kagel – 1970), le « collage narratif » – par les « brassages qu'il suppose » – qui a un sens dramatique et le « collage-témoignage »[1].

Le troisième mouvement de *Sinfonia* de Berio, œuvre créée à New York en 1968 sous la direction du compositeur, appartient à ces deux dernières catégories mais il pourrait être aussi classé comme un collage-commentaire. Berio a toujours su ne pas rompre avec son public. Il est parvenu aussi à séduire les interprètes, avec ses *sequenze*, par une écriture virtuose respectant l'instrument mais le conduisant au-delà de ses limites traditionnelles. Berio connaît et pratique les œuvres du passé, ses nombreuses transcriptions et réorchestrations (*Le combat de Trancrède et Clorinde*, *Orfeo* de Monteverdi par exemple) le prouvent. Berio n'a jamais souhaité de table rase, pour lui la musique est un « produit de la vie collective », audition, réécriture, commentaire, création sont liés. « L'histoire de la musique a sa puissance et pour composer aujourd'hui, il faut, à mon avis, se salir

1. J. Y. Bosseur, Le collage « No man's land » ?, *Revue d'esthétique*, 3-4, 1978, p. 294-299.

les mains de cette histoire»[1], dit-il. Il parle ailleurs de «boue et d'or» pour désigner l'histoire sociale des instruments et des techniques: contingences inévitables, passé volontairement évoqué.

Ce mouvement est une réécriture du scherzo de la *Deuxième symphonie* de Mahler, «Résurrection», écrite entre 1887 et 1894. Ce scherzo de Mahler était déjà une réécriture et un développement d'un lied écrit par le compositeur en 1893, «Le sermon de saint Antoine de Padoue aux poissons.» Il s'offre ici comme une première et immense citation qui charrie à son tour de très nombreuses autres citations proliférantes. Ces citations font ainsi mémoire d'une grande partie de l'histoire de la musique, de Bach à Globokar. Berio a abondamment commenté son travail. Il dit tout d'abord de Mahler: «Il me semble que Mahler a à sa charge toute l'histoire de la musique. Il y a chez Mahler un aspect onirique particulièrement attrayant qui me fait penser au fleuve traversant des paysages continuellement changeants. Et ce flux sonore continu intègre des choses très complexes, mais aussi des choses très simples, presque vulgaires. Il y a une pluralité d'expériences musicales familières, mais transformées et réglées par une idée très solide, presque classique, qui organise la totalité. Pour moi c'est fascinant...»[2] L'esprit postmoderne est là. Berio s'avère être dans cet art du collage un véritable prestidigitateur. Les éléments sont assemblés entre eux, juxtaposés, superposés, apparentés par leurs timbres, par leurs couleurs harmoniques, abolissant toutes les limites entre les époques. Les citations s'accrochent entre elles en fonction de leurs rapports réels ou potentiels à Mahler. Berio arrive alors à forger l'idée dans un entretien avec Stoïanova d'un «documentaire sur un objet trouvé comme support structurel». Le sentiment

1. Berio dans I. Stoïanova, *Luciano Berio, Chemins en musique, La revue musicale,* 375-377, 1985, p. 394. Il s'agit d'entretiens réalisés en 1978.
2. *Ibid.,* p. 109-111.

n'est donc pas celui de la dérision, mais plutôt celui de l'euphorie, d'un mouvement qui s'engendre de lui-même.

Les voix de solistes quant à elles nomment et décodent toute cette forêt de signes musicaux, commentant la musique jouée par l'orchestre. « La relation entre les mots et la musique peut être définie comme une manière d'interprétation, presque une *Traumdeutung* de ce flux de conscience » explique Berio. Il ajoute : « ...La plus grande partie des paroles de la troisième section est formée d'extraits de *L'innommable* de Samuel Beckett, lequel m'a conduit à établir une mosaïque de citations provenant de sources très diverses dont Joyce, des dialogues transcrits au cours de réunions familiales, des bribes de solfèges, etc. »[1]. Ce mouvement reprend le schéma tripartite du mouvement de Mahler, la même charpente, il est cependant réinventé. La comparaison a souvent été faite avec les *Ménines* de Velasquez revues par Picasso. Les œuvres citées sont les suivantes : Schoenberg (les *Cinq Pièces,* op. 16), Mahler (les deuxième, quatrième et neuvième symphonies), Debussy *(La Mer),* Hindemith (concerto pour violon), Berlioz *(Symphonie fantastique),* Berg (concerto pour violon et *Wozzeck*), Brahms (concerto pour violon et quatrième symphonie), Ravel *(La Valse* et *Daphnis et Chloé),* Beethoven (sixième et neuvième symphonies), Stravinsky (*Le Sacre du printemps* et *Agon*), Strauss *(Le Chevalier à la rose),* Pousseur *(Couleurs croisées),* Bach (le premier concerto Brandebourgeois), Boulez *(Pli selon pli),* Webern (la deuxième cantate), Stockhausen *(Gruppen),* Globokar *(Accord).* L'essentiel de la technique ne tient cependant pas aux emprunts eux-mêmes ; Berio dit volontiers qu'il aurait pu en faire de faux, les inventer, il en est d'ailleurs ainsi dans son œuvre *Opera.* Ce qui compte c'est le poids de l'expérience et le « geste allégorique », selon sa propre expression, que ce foisonnement d'évocations lui permet.

1. *Ibid.,* p. 124, 126, 132.

De même, dans la préface de la partition de *Ludwig van* (titre qui désigne une œuvre datant de 1968 mais aussi un film) Kagel (né en 1931) dit: «Au lieu d'œuvres isolées, c'est l'essence des maîtres qu'il faudrait interpréter.» Il s'agit alors de convoquer non pas une œuvre particulière, mais la cohérence ou encore les traits fondamentaux de l'écriture d'un compositeur. L'échantillonnage «le plus beethovénien», choisi subjectivement, doit pouvoir rendre présent Beethoven. L'idée de collage a été menée par Kagel d'une manière concrète tant plastique que musicale. Il s'agit de partitions collées sur des objets, tous les objets d'une chambre de musique: piano, pupitre, tabouret, murs, plafond, sol..., rien n'y échappe. Alors la musique naît de ce qui est vu. La partition est constituée de photos, gros plans ou plans d'ensemble de la chambre, avec des parties floues et d'autres nettes, données à voir et à interpréter. Les parties déformées correspondent dans l'esprit de Kagel à ce que Beethoven entendait «mal», «il n'écoutait pas très bien les aigus... il n'écoutait pas très bien les basses... Et à la fin, il n'écoutait presque rien!». L'espace de la chambre, comme celui du film, est saturé de présence beethovénienne, «il n'y a plus de dimension de profondeur», précise Kagel. C'est là une mise en scène du poids exorbitant de la tradition, qui avec un systématisme flagrant organise l'envahissement du matériel beethovénien. Le propos de Kagel est alors non pas de détruire cette présence par l'ironie, mais d'éviter l'engourdissement, le remâchage (l'image finale du film est celle d'un chameau qui rumine, alors que la bande – son fait entendre des fragments de symphonies), pour tenter de se dégager de la présence obsédante rendue largement audible dans le film par l'omniprésence de fragments de cette musique. «La méthode de composition est une décomposition», affirme Kagel. Accusé de «destruction», et pour se défendre, Kagel dit aussi «d'un point de vue *éthique*, je dirai toujours non; d'un point de vue *logique*, oui. C'est-à-dire que je fais une différence entre les deux

dimensions »[1]. Collage complexe, assemblage-collage et collage-témoignage tout à la fois, *Ludwig van* est certes une dérision, mais aussi une « analyse impitoyable » qui exorcise le poids de la tradition.

VI. — Retour au vernaculaire

Dans un mouvement comparable à celui des écoles musicales nationales au XIX^e siècle (tchèque, espagnole...), où les identités cherchaient à se développer en réaction contre les influences de la France, de l'Italie ou de l'Allemagne, il s'agit aujourd'hui de sortir d'un certain style savant international postsériel. Le retour à des éléments vernaculaires, le métissage opéré grâce à ceux-ci est une autre manière de briser les systèmes totalisants, il est aussi une manière d'abdiquer l'individualisme ou l'élitisme qui présidaient à la profession de foi moderniste. Ce retour au vernaculaire n'est jamais exclusif, il demeure dans l'ère de la musique savante par les formations auxquelles il fait appel ou tout simplement parce qu'il stylise l'emprunt, qu'il l'invente, qu'il le transpose, qu'il procède par allusion, qu'il le déterritorialise. Ce phénomène est comparable à l'interaction entre les styles majeurs et mineurs, savants et populaires, mais il s'enracine dans une dimension ethnique localisée et non dans une musique dite populaire mais de rang international, tel le jazz ou certaines musiques de variété qui circulent d'un bout à l'autre de la planète. Les évocations de Bartok ou même de Britten sont alors récurrentes comme modèles. Les exemples sont multiples, de Takemitsu à Pärt, et les techniques différentes.

Chez le japonais Toru Takemitsu (1930-1996), les fascinations successives puis conjointes pour l'Orient et pour l'Occident le mènent à réaliser une « réconciliation » entre

1. M. Kagel, *Tam-tam,* Paris, Bourgois, 1983 ; cf. p. 203-215.

les deux mondes[1]. Après avoir pendant vingt ans pratiqué une musique occidentale savante, il retourne d'abord à la musique traditionnelle par la séduction qu'opèrent sur lui le *shamisen* et le *biwa* (sortes de luths), ou le *shakuhachi* (flûte droite) pour leurs timbres mais aussi pour leurs possibilités mélodiques infratonales, leurs grandes subtilités d'attaques, de portamento, de vibrato. Ce mouvement a débuté dans les années 60 avec *November Steps* (1967) où un orchestre symphonique est confronté à un *biwa* et un *shakuhachi*. En 1973, il écrit *Autumn* pour la même formation, mais il assimile totalement les instruments les uns aux autres. Après 79 Takemitsu n'écrit pratiquement plus pour ces instruments mais sa pensée musicale restera cependant marquée par eux et par les genres musicaux traditionnels. La dualité restée initialement incontournable tend à faire place dans les années 80 à une fusion des deux cultures. « Étant un Japonais qui fait de la musique européenne, mon problème est différent de celui des compositeurs d'Europe et d'Amérique. Mais, de la même façon que j'aime ma propre tradition, je ressens un grand respect et un profond amour à l'égard de la tradition de la musique européenne. En apprenant la musique européenne, je veux relativiser la tradition de mon propre pays. Et, dans la musique que je compose, je veux exploiter l'essence de la musique traditionnelle japonaise et non l'utiliser en tant que matériau superficiel. C'est la recherche de la couleur, de la particularité de la forme, et de la structure temporelle. »[2] Quant au langage harmonique, Takemitsu fait appel à l'échelle pentatonique modale issue de la musique traditionnelle dans *A Flock descends into the Pentagonal Garden* (1977), mais il fait également intervenir une échelle de huit notes qui complexifie la couleur harmonique initiale. Dans *Dream/Win-*

1. L'expression est d'Alain Poirier dans son livre *T. Takemitsu,* Paris, M. de Maule, 1996, p. 53 sq. ; voir aussi p. 103 sq.
2. T. Takemitsu, Musique en création, *Contrechamps,* octobre 1989, p. 64.

dow (1985) il utilise la série dodécaphonique mais pour la faire résonner en quatre régions harmoniques plutôt diatoniques. C'est par l'ensemble de ces conciliations, de ces pistes multiples, brouillées qui finissent aussi par remettre en place une polarité forte, des motifs mélodiques prégnants – le motif *mi, mi, la* dans *Toword the Sea* (1981) – que Takemitsu s'apparente à l'esprit de la post-modernité.

Dans le cas de Pärt, déjà évoqué précédemment au sujet du primat de la mélodie, le retour au vernaculaire n'est pas apparemment au premier plan car il s'accompagne d'une place considérable accordée à la musique religieuse ou d'essence mystique ; il en est cependant un auxiliaire si on le considère au sens large et non étroit de musique estonienne. Une œuvre comme *Es sang vor langen Jahren* (1984), dont la mélodie est profane mais de caractère méditatif et écrite sur un poème de Clemens Brentano (1778-1842) pour voix d'alto, violon et alto, représente cette tendance. C'est une sorte de lied consolateur et empreint de pureté, dans l'esprit du *volkslied*, une mélodie de troubadour, de rythme ternaire, diatonique, et mise en forme de façon strophique. Cette musique a été rapprochée de celle de Britten, que Pärt admire : musique incantatoire venue d'un paradis perdu qui ne se veut pas une échappatoire, mais une manière de survivre ou de résister. Le retour au vernaculaire, ici imaginaire puisque la mélodie est inventée et non empruntée, ne marque donc pas un retour au territoire mais un retour à l'origine ou à ce qui évoque l'idée qu'on se fait d'elle, à ce qui est originel, à ce qui demeure depuis l'origine. Musicalement les matériaux mélodiques monodiques, l'hétérophonie, incarnent et dévoilent cette origine avec prédilection : images d'hier mais sonorités d'aujourd'hui.

Chapitre II

FONCTIONS

I. — Mettre en relation des éléments divers

Cette mise en relation peut se faire selon deux processus : soit il s'agit d'une confrontation d'éléments et c'est alors, au sein de l'unité, la diversité qui l'emporte, soit il s'agit de la recherche et de la mise en évidence de convergences et c'est alors, au sein de la diversité, une nouvelle unité qui prédomine. Les premiers modèles, ceux de H. Pousseur dans *Votre Faust* avec son prélude et ses scènes de foire ou de Berio dans *Sinfonia* ou *Opera* (1969), appartiennent à la confrontation d'éléments. Ils préfigurent l'aspect carnavalesque que peut développer la postmodernité bien qu'ils atteignent l'un et l'autre l'unité, par la puissance de leur projet qui assure la cohérence de la mosaïque de citations. En revanche les postminimalistes ou bien certains représentants de la Nouvelle Musique illustrent le second processus et absorbent leurs multiples références dans un style très lisse qui ne porte aucune trace de provenances composites.

On retrouve ici les techniques de collage ou de citation évoquées au chapitre précédent dont un des effets est la mise en relation de différents styles, de différentes ères chronologiques ou géographiques qui n'ont plus de valeur en tant que tels mais qui s'offrent comme des matériaux et des références choisis comme généalogie subjective dans un présent qui domine et absorbe tout. La question n'est pas celle d'une évocation du passé mais de

modèles qui sont rapprochés ou plutôt qui servent dans une même dynamique à façonner un style. C'est ainsi que John Adams dit : « Je ne me nourris pas seulement de minimalisme, mais aussi de Berg, de Stravinsky, du rock'n'roll, de la musique arabe et juive... » Les références évoquées par Adams mentionnent deux compositeurs qui eux-mêmes se sont inspirés de timbres populaires ; elles font également état d'un mélange savant-populaire mais aussi de musiques ethniques ; elles concernent des éléments mélodiques tout autant que rythmiques ; elles touchent aussi aux sonorités.

En effet le beau « son classique » est altéré aussi bien par les nouvelles technologies, chez Reich par exemple, que par les métissages avec la musique de variété, chez Berio et Kagel entre autres. Il est au contraire exploité avec assurance et presque emphase par des compositeurs tel Gorecki dans sa *Troisième symphonie* (1976) tant pour les sonorités d'orchestre que pour celles des voix. Ce beau son est d'autant plus efficace, conventionnel et reconnu comme tel qu'il s'appuie chez Gorecki sur une harmonie tonale. L'accord parfait y est ressassé et devient parfois insoutenable de naïveté. La tierce picarde qui se fige en un cliché. Toute ironie ou toute mise à distance ne sont qu'absentes d'une musique qui se fonde sur un « retour à » qu'il a été facile de qualifier de scandaleux conservatisme.

Les ancêtres qui sont régulièrement cités pour cette pratique du métissage sont Satie et Ives. Le cas d'Erik Satie (1866-1925) mérite d'être mentionné dans ce parcours. On a même parlé récemment, malgré l'anachronisme, du minimalisme de Satie[1]. Satie opère une simplification de l'écriture défiant toutes les lois de la composition. Cette réduction se manifeste par des

1. Voir le CD intitulé *The minimalism of Erik Satie,* enregistré par le Vienna Art Orchestra qui comprend différentes *Reflections on... Idylles, Gnossiennes,* et une pièce, *Satie ist mir im Traum... only* (CD hat ART 6024, 1996).

formes qui recherchent la stricte répétition obsédante. Satie est très préoccupé par l'agencement d'éléments préfabriqués (accords, mélodies populaires, chorals), réellement préfabriqués parce que trouvés – comme « Maman les p'tits bateaux » dans la première pièce des *Descriptions automatiques* (1913) ou « la Carmagnole » dans la troisième... et même des thèmes savants avec la *Sonate en si bémol mineur* de Chopin dans le deuxième des *Embryons desséchés* (1913) –, ou bien faussement préfabriqués, mais donnant presque l'air de l'être tant ils ont un contour banal – comme le « Prélude du rideau rouge » de *Parade* (1917). Satie ne cède jamais à l'abondance, s'il y cède c'est par la longueur voulue pour ses pièces – comme la *Musique d'ameublement* écrite en 1920, constituée d'une suite de rengaines d'allure populaire, répétées sans fin –, mais non par la multiplicité des figures ou des thèmes employés. L'utilisation que Satie fait de la citation ou du mélange des genres s'affirme au-delà du jeu, comme une force de rupture au sein de la forme, et surtout comme une possibilité de distanciation par rapport à la question de l'expression ou de la pureté d'un style. La cohérence de l'œuvre ne se fonde plus sur celle d'un idiolecte mais sur la possibilité de se tenir à distance entre autres par un jeu sémantique qui s'établit entre la musique et les commentaires littéraires qui les accompagnent. Les nombreuses pièces pour piano qu'il écrivit entre 1912 et 1915 sont intéressantes à cet égard, c'est ainsi que la très célèbre *Marche turque* de Mozart est citée dans une *Tyrolienne turque* pour piano (1913).

Quant à Ives (1874-1954), il est le représentant d'un monde très autarcique dans la musique américaine du XX^e^ siècle. Toute son œuvre est travaillée autour d'emprunts (à la musique occidentale – Bach, Wagner, Beethoven... – ou au folklore américain). Il semble qu'Ives ait eu une conscience permanente de tout le monde qui l'entourait et qu'il ait « composé » avec. Il crée ainsi des tableaux de vie américaine. Les citations qu'il emploie le

sont souvent comme thèmes, c'est-à-dire qu'elles structurent réellement la forme de ses pièces, dans des formes à refrain comme celle de la *Troisième sonate pour violon* (1913), dans des formes en arches comme celle du final de la symphonie *New England Symphony* (1912). Ces citations sont impliquées dans des processus de retour, plus que dans de réels développements qui élaborent la forme. Ives inaugure aussi la polytonalité et la polyrythmie car il superpose de manière stricte et sans ajustage des mélodies qui gardent leur autonomie, leur indépendance, comme deux musiques jouées simultanément par deux fanfares dans des tonalités différentes, à des *tempi* différents. Il n'hésite pas à aller jusqu'à la saturation sonore par la multiplication des éléments. Sa musique n'est pas parodique, elle fait aussi l'économie d'une « conscience déchirée », elle n'a pas de portée psychologique. Elle ramène la mise en relation de différents mondes à une sorte de degré neutre en laissant être une abondance de *songs* préexistants dans leurs déroulements réels (décalage de plusieurs pulsations dans une musique de marche, même mélodie jouée dans deux tonalités presque différentes car fausses...). Elle affirme la coexistence des inconciliables.

Avec la postmodernité le métissage se fait de façon plus complexe car le but n'est pas uniquement de reproduire une multiplicité ni de faire perdurer des éléments mais, dans un milieu de découverte, de porter sans cesse les éléments mis en présence à se déformer ou à se rapprocher à cause de leurs traits communs. La dimension réaliste de la musique d'Ives et celle pseudo-futuriste de Satie disparaissent.

Kagel illustre cette tendance dans *Die Stücke der Windrose, La Rose des vents : Pièces pour orchestre de salon* (1988-1994) (clarinette, piano, harmonium, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, percussion, flûte de pan) écrites en huit numéros qui ont pour titres des noms de points cardinaux. Kagel change de lieux pour ses réflexions musicales et va même jusqu'à « se promener en

lui-même », c'est-à-dire « reconstruire chaque sonorité et chaque rythme sans connaître la moindre note de musique originale »[1] des régions qu'il évoque.

Il s'agit d'une confrontation à l'intérieur de chaque pièce et entre les pièces à l'intérieur du cycle. Kagel parle d'une « nostalgie » liée à certains événements associés aux points cardinaux, mais pour lui, qui est né dans l'hémisphère Sud, les références sont inversées par rapport aux nôtres. Il inscrit sa musique dans une linéarité discursive, bien que l'écriture soit plutôt en épisodes et fragments à la manière de Stravinsky. On y trouve des repos sur des accords classés et certains enchaînements font référence à une tonalité, au sens large, fonctionnelle. Dans cette polarité se trouve une trace prégnante de musique populaire. Au sujet de la pièce IV, *Nord-Ouest* (1991), Kagel écrit : « Pour la première fois, je me réfère à la musique populaire des Andes sud-américaines que j'ai souvent entendue [...] Que l'instrumentation de ma pièce soit très éloignée des ensembles utilisés dans les traditions locales me semble tout à fait approprié aujourd'hui, où la perméabilité et les influences mutuelles des cultures sont devenues notions courantes pour aborder les langages musicaux les plus divers. Par ailleurs, l'illusion et l'évocation font partie intégrante de la musique de salon. »[2] L'idée est que des musiques issues d'un survol de tous les continents ou de souvenirs de celles-ci ou encore d'imagination de celles-ci « ont l'air de cohabiter. En réalité cette coexistence est seulement apparente car des influences de toutes sortes s'exercent entre elles ». La notion d'influence est centrale, c'est elle qui modifie une situation qui au départ peut paraître comparable à celle que l'on trouve chez Ives. En effet la part de l'écriture, faut-il dire de l'abstraction, en tout cas de mise à distance est ici considérable, non seulement dans la mise en forme mais dans le traitement des éléments. Une incrédulité fondamentale envers les systèmes clos permet une libre transposition : le piano s'empare de rythmes dévolus traditionnellement aux percussions, les caisses de résonance des cordes deviennent aussi percussions, les rythmes réguliers des danses se trouvent suspendus, troués, anéantis jusqu'à ne plus être qu'une seule vibration. Deux figures d'accompagnement superposées jouent le rôle de figures principales, une musique instrumentale finit par être sifflotée incluant en quelque sorte la présence de l'auditeur dans l'interprétation, des mélodies ethni-

1. M. Kagel *in* Programme « Cité de la musique » Mauricio Kagel, 22-23 avril 1995.
2. M. Kagel *in* pochette du CD Audivis-Montaigne.

ques sont interprétées sur des instruments occidentaux et soumises à une complexité d'écriture qui n'est pas la leur... La consigne n'est pas de choquer mais de stimuler l'imaginaire, il en résulte une musique qui n'est jamais facile et qui s'ancre dans un « éclectisme subliminal » ou encore qui conduit à une « phase panstylistique » selon les réponses de Kagel lui-même à la situation de la musique nouvelle, et ce dès 1971 à Darmstadt[1].

On peut systématiquement observer des phénomènes similaires chez les minimalistes et postminimalistes américains pour lesquels il n'y a plus de mur du tout entre musique classique et musique populaire mais « un dialogue sain et normal ». Reich confirme à S. Lelong en 1996 : « Si j'ai contribué à mettre bas ce mur, à restaurer un dialogue qui a sans doute été de tout temps, y compris au Moyen Age et à la Renaissance, où une chanson populaire, *L'homme armé,* servait de *cantus firmus* aux messes de Dufay, de Josquin, et de bien d'autres encore, je me serais au moins rendu utile à quelque chose. »[2] Les situations sont-elles réellement comparables entre le Moyen Age et aujourd'hui ? Sans doute ne le sont-elles pas du tout en réalité, ne serait-ce que du point de vue des moyens de diffusion, mais peu importe. La volonté de « dialogue » de Reich est facilitée dans le contexte américain où se développe une faculté à tout rendre lisse, parfaitement transparent, sans émotion complexe ou tourmentée, où les habitudes tendent moins à opérer une stratification immuable de la société et où les questions de « bon » et de « mauvais » goût ne sont pas aussi codifiées que dans la vieille Europe. On y trouve alors évoqués pêle-mêle des modèles tels que Bach, Debussy, Stravinsky, Bartok, Charlie Parker, Miles Davies, Kurt Weill afin de converger vers certains traits d'écriture prégnants : une pulsation égale, un centre d'attraction tonal clairement défini. Bach est évoqué pour cette pulsation sans cesse active, égale et fondant une musique parfaitement

1. M. Kagel, *Tam-tam, op. cit.,* p. 93.
2. S. Lelong, *op. cit.,* p. 313.

homogène. L'exemple de Bach semble être toujours et encore (déjà chez Gounod... et depuis la fin du XVIII[e] siècle) difficile à éviter ou à évacuer. Son matériau incroyablement proliférant et structuré résiste à tous les traitements, son contrepoint devient un modèle pour des langages très divers. Schoenberg et toute la Seconde École de Vienne se réclamaient de lui dans une logique moderne de l'histoire du matériau musical. C'est en revanche la très grande unité rythmique et mélodique qui inspire les compositeurs de musique minimale. Stravinsky est évoqué pour le goût de l'invention libre sur un contexte, une fonction et un style donnés, c'est-à-dire pour sa période néoclassique mais aussi pour *Le Sacre du printemps* et sa radicale nouveauté dans le traitement rythmique. Charlie Parker est mentionné comme représentant du be-bop jazz. Reich, qui reconnaît une éventuelle proximité entre la notion de temps dans le be-bop jazz et dans la musique de Bach, ajoute : « Il y a dans le jazz un élan, un rebond, quelque chose de magique, de fluctuant, d'insubmersible, un temps musical qui est la rencontre de la musique africaine et de la musique occidentale »[1], un temps absolument présent. C'est ainsi que l'on trouve dans la musique de Reich très peu de sons tenus mais au contraire des notes répétées afin de générer une énergie rythmique dense souvent maintenue par des instruments à maillets. Le début de *Desert Music* (1982-1984) en est un exemple, puisque même les voix appliquent ce principe sur des onomatopées. Cette pièce est écrite sur un assemblage de fragments de poèmes du poète américain William Carlos Williams, en cinq mouvements en arche pour un grand orchestre et un chœur. Reich emprunte surtout à ses modèles des structures plus que des sonorités. C'est ainsi que si on ne trouve pas dans sa musique de sonorités africaines malgré son intérêt pour ce répertoire, en revanche il prend à la musique d'Afrique

1. S. Lelong, *op. cit.*, p. 289.

de l'Ouest des motifs répétitifs superposés pour appliquer une technique que la pratique du magnétophone lui avait différemment déjà enseignée. La conviction profonde de Reich est que les traits fondamentaux de sa musique le sont en fait d'une très grand nombre de musiques à l'échelle de la planète. Il ne parle cependant pas d'universaux. C'est plutôt l'absence de ces points communs qui est une exception. Cela a pu être le cas dans la musique sérielle cependant. Donc si une mise en relation s'opère dans cette situation c'est moins pour un cumul de diversités ou pour une traversée de contextes multiples que pour la mise en évidence d'une unité nouvelle dans laquelle l'aspect esthésique a un poids particulier.

II. — Se recomposer un héritage ou un cercle

Cette pratique qui tient aussi à l'emprunt explicite ou voilé n'est pas spécifique à la postmodernité, elle lui est antérieure, elle n'a pas d'âge. C'est la citation-hommage ou révérence-référence. Elle a déjà été évoquée de nombreuses fois précédemment. On voudrait ici envisager un certain nombre de cas où la partition porte les traces explicites de la généalogie subjective, soit dans le paratexte (titre, annotation, dédicace...), soit par l'accumulation de citations serties, soit par la combinaison des deux. Ce qui tempère de façon plus ou moins manifeste la situation telle qu'elle était dans la modernité c'est d'emblée, on le sait, un rapport au passé plus libre et non hiérarchisé, c'est aussi la possibilité d'une anamnèse et les conditions très larges de sa réalisation. L'idée est de se recomposer un héritage, de s'inscrire dans un cercle, d'accepter une ou des références extérieures à soi-même susceptibles de manifester une communauté du côté du faire ou de celui du recevoir. Il s'agit d'un élément de plus pour la reconquête d'une musique «partageable» et même partagée. Le consensus peut être très large s'il repose sur des références qui submergent l'auditeur, ou très restreint, presque impossible à décrypter s'il s'établit sur des réfé-

rences minimes ou volontairement enfouies. Ce qui compte c'est la valeur de symptôme d'une telle attitude, quelles qu'en soient les modalités.

La référence monolithique à Bach chez Pärt existe par exemple depuis les années 60, à une époque où si le mot de postmodernité n'existait pas encore le phénomène commençait cependant à émerger. Elle a valeur de manifeste. C'est pour lui, durant une dizaine d'années, une façon d'opérer une transition entre un style éclectique lié à la fois à un pathos romantique et à des techniques modernes (aléatoires ou sérielles) d'une part et un style de la maturité plus dépouillé d'autre part. Elle est tout à fait contemporaine de ce qui se passait dans le reste de l'Europe avec Pousseur, Berio, B. A. Zimmermann ou d'autres, bien que Pärt ait été isolé géographiquement. On peut être frappé aujourd'hui de ce que sa musique, qui a été découverte en France très tardivement, a connu un développement parallèle à d'autres courants y compris le minimalisme américain, alors qu'une partie de l'Europe occidentale restait elle tout à fait imperméable à ce genre d'influence, repoussant dans les ténèbres extérieures tout ce qui n'était pas dans la lignée de l'orthodoxie issue des conséquences de la Seconde École de Vienne. La référence à Bach chez Pärt est massive, lumineuse. Elle semble toujours salvatrice.

Dans le mouvement central « Sarabande, Lento » de *Collage sur Bach* (1964), la transcription d'une sarabande pour hautbois et clavecin est interrompue deux fois par une séquence de clusters aux cordes et au piano. La confrontation n'est pas violente mais les matières musicales issues chacune d'un monde opposé sont portées par une même dynamique, une même expressivité, une même intensité, chaotique pour l'une et informée pour l'autre. C'est cependant l'accord parfait d'une tierce picarde qui conclut puissamment le mouvement. Cette opposition minimale entre le total chromatique et les accords classés se retrouve résolue d'une façon identique dans le troisième mouvement intitulé « Ricercar ».

Le jeu est plus complexe ou du moins plus brouillé et plus violent dans *Credo* (1968) pour chœur mixte, piano et orchestre, il acquiert une valeur sémantique par les fragments de textes bibli-

ques associés aux différents types de musique, bien qu'il ne s'agisse pas là d'une musique liturgique. Ils jouent ensemble un scénario très limpide. Cette pièce cite largement le prélude en *do* majeur du *Clavier bien tempéré*, très lentement puis d'une façon mécanique et très rapide dans une musique qui devient tout à fait chaotique sur la phrase *occulum pro occulo, dentem pro dente* (œil pour œil, dent pour dent), répétée, ressassée, comme si cette loi du talion menait nécessairement au chaos évoqué ici par des cris du chœur et des clusters de tout l'orchestre joués *fortissimo*. C'est en revanche comme pour accompagner une allégorie de la non-violence que revient le prélude, paisible, angélique, irréel après le chaos. Il se surimprime à une psalmodie du chœur qui affirme au contraire *Non esse resistendum injuriae* (ne pas vous venger de celui qui vous fait du mal), puis *credo* avant que l'orchestre ne conclut par une ascension *pianissimo*. Le jeu, presque manichéen, avait dans son contexte une dimension engagée. Il se fonde sur des valeurs intriquées entre éthique et esthétique. Il exprime l'assimilation entre violence et dissonance opposée à celle entre non-violence et consonance. C'est, sous couvert de collage, le choix d'un héritage significatif dans lequel virtuellement s'ancre toute la musique à venir de Pärt. Le choix de la figure de Bach est emblématique par son œcuménisme et son universalité. On peut imaginer que pour Pärt beaucoup d'autres musiques auraient pu jouer ce même rôle, mais peu auraient eu cette reconnaissance, cette aura.

Il en est de même dans *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte* (1976) pour piano, orchestre à cordes et quintette à vents. Le début est fondé sur un petit nombre de cellules répétées selon diverses combinaisons de plus en plus complexes, mais inscrites dans une pulsation régulière dont le piano est gardien explicite. Le figuralisme du bourdonnement des abeilles est rendu aux cordes et aux cuivres. La force positive qui émane de ce bourdonnement n'a encore que virtuellement Bach comme gardien dans des aspects communs au minimalisme, de pulsation régulière et de tonalité nettement affirmée. L'ensemble ne sonne pas du tout comme de la musique du XVIII[e] siècle, ni dans la facture, ni dans les timbres, mais plutôt comme un poème symphonique du siècle dernier fortement ancré autour de la tonalité de *si* bémol majeur et ne renonçant pas à tous les effets possibles d'accumulation dans l'orchestration. La coda en *si* mineur qui aboutit sur une tierce picarde apparaît comme un apaisement du bourdonnement dans un contrepoint supporté par une pulsation libérée de tout aspect mécanique. La référence à Bach semble revisitée par la lecture que le romantisme a pu en faire. Cependant, elle s'appuie sur des tournures évocatrices du style de

Bach, déjà suggérée pour l'auditeur et les interprètes par le titre. Elle parvient sans peine à évoquer l'idée d'un Bach sinon salvateur, du moins guide pour l'élaboration d'une musique aux dimensions spirituelles plus que religieuses, d'une musique qui transmette et génère un apaisement et non une angoisse.

Des exemples pourraient être cités aussi d'héritage beethovénien, puisque autour du bicentenaire de sa naissance, à l'orée du postmodernisme, nombreux furent les compositeurs qui sacrifièrent à l'hommage issu de commandes ou non : Kagel avec *Ludwig van*, Stockhausen avec *Kurzwellen*, Boucourechliev avec *Ombres,* et beaucoup d'autres. Ils mirent plus ou moins dans leur cercle l'immense Beethoven, tout aussi obsédant et autoritaire que l'est Bach. L'esprit est cependant différent car l'ombre de Beethoven semble concerner une conscience plus individuelle et plus subjective, bien qu'elle soit aussi capable de produire des signaux facilement repérables et « communautaires ». Citer Beethoven c'est sans doute aussi une façon de jouer avec l'irrefoulable[1].

Pour un autre type de références on hésite à parler d'héritage car il n'y a aucun décalage de génération. Il s'agit alors plutôt de la constitution d'un cercle, pour établir une communauté, qui même sur des gestes musicaux restreints tempère la domination des idiolectes. Une œuvre peut illustrer cela, c'est *Dialogue de l'ombre double*[2] de Boulez. Écrite pour les soixante ans de Berio en 1985, elle provient de la réécriture d'un cahier de *Domaines*, mais elle est pour clarinette et clarinette double, c'est-à-dire clarinette enregistrée dont la restitution est assouplie grâce à la *live* électronique. En outre certains sons de la clarinette vivante sont transmis dans la caisse de résonance d'un piano. La vibration par sympathie de certaines cordes constitue sans doute « l'ombre double de la clarinette ». Les deux clarinettes sont jouées par le même

1. Cf. B. Chevassus, Ombres, *Entretemps*, février 1988, n° 6, p. 5-15.
2. Cf. B. Ramaut, *Dialogue de l'ombre double,* de Pierre Boulez : analyse d'un processus citationnel, *Analyse musicale,* 1992, n° 28, p. 69-75.

instrumentiste. Il existe deux versions possibles de l'œuvre, une dite « aux chiffres romains », l'autre « aux chiffres arabes ». Les citations sont presque toutes énoncées par la clarinette double, dans les transitions, c'est-à-dire entre ce que Boulez appelle les « strophes ». Entre l'être réel et l'être virtuel, la citation est du côté de l'absence. L'ombre est ce double virtuel. Boulez cite Berio en trois endroits, il cite aussi Stockhausen et il se cite. Les citations ne sont pas audibles, mais signalées par le paratexte, c'est-à-dire dans les annotations de la partition. Donc, elles ne sont pas pour l'auditeur, mais plutôt pour celui à qui l'hommage est rendu. Dans l'introduction, que Boulez nomme « sigle initial », un emprunt est fait à *Chemins V* de Berio dont une première version est la *Sequenza IXa* pour clarinette seule (1980). Il s'agit simplement de l'emprunt d'un *ré* grave qui ponctue chaque phrase comme une note pôle. On retrouve cela dans la transition II à III (ou 3 à 4 selon la version) dans des conditions similaires. L'idée est à la fois de cautionner un retour à la notion de note pôle tout à fait bannie par l'apesanteur atonale, mais aussi d'évoquer une œuvre dans laquelle Berio avait également écrit pour une clarinette accompagnée par son double artificiel, puisqu'il s'agissait de la mise en contact d'une clarinette avec les fonctions programmées d'un filtre digital. Boulez évoque encore Berio dans le « sigle final » par la tenue ininterrompue d'un son à la clarinette vivante, à nouveau note pôle. On retrouve alors l'indication « chemins » comme indice. L'emprunt est ici fait à la *Sequenza pour hautbois solo* (1971) dans laquelle un son était tenu discrètement par un oscillateur tout le long de la pièce. Boulez inverse donc la situation, puisque ici c'est la clarinette double qui est très prolixe.

Stockhausen est évoqué par une cellule de deux notes répétées en alternance au début de la strophe III et entre les strophes III et IV. Boulez note « en toute amitié », ce qui est la traduction du titre de la pièce de Stockhausen d'où provient la cellule : *Im Freundschaft* (1977). Pour

Boulez c'est l'occasion d'un travail sur une sorte de vibrato au ton, puis sur une battue isochrone et enfin sur le même motif orné par des notes rapides, à partir d'une mélodie squelette qui reste la même. A partir d'une cellule statique, un mouvement continu en progression est créé par l'accelerando, le crescendo, mais surtout grâce à la spatialisation qui produit une sorte de crescendo d'espace : au début de cette transition tout est très calme et immobile et à la fin chaque double croche est diffusée par un haut-parleur différent ou presque. De même l'ornementation mélodique va de la simple broderie à la mise en place de tout un faisceau.

L'attitude de Boulez est d'autant plus frappante qu'elle est celle d'un défenseur absolu de la modernité. La situation postmoderne que l'on y décèle tient à une sorte d'éloge de la simplicité qui se mesure à la mise en évidence de principes limités de composition, à la présence de répétitions, de figures mélodiques repérables. Il greffe l'emprunt sur l'écriture et célèbre le présent à travers une génération à laquelle il appartient en tentant de mettre en évidence, par des convergences, une communauté de gestes compositionnels. La citation s'inscrit alors dans un contexte général de lisibilité même si elle n'est pas lisible.

III. — **Mettre en œuvre une suite de réactions**

La musique conserve l'ensemble de ses monuments à disposition de l'oreille depuis l'existence massive d'enregistrements, alors que depuis l'origine seuls les beaux-arts (architecture, peinture, sculpture...) avaient ce privilège pour autant que le temps n'altère pas leurs monuments. On laissera là les questions d'authenticité, de fidélité d'interprétation, qui n'entrent guère en ligne de compte puisque, en ce qui nous concerne, seule l'aura de ces monuments est déterminante, c'est-à-dire la trace qu'ils laissent dans l'expérience esthétique, ce que l'on en fait dans le souvenir, la façon dont on modèle cette trace

en fonction de ce que l'on est. Les compositeurs éprouvent aujourd'hui le besoin de se mesurer explicitement à ces monuments. C'est là une des causes supplémentaires d'éclectisme. Il ne s'agit pas de la production de faux, mais de réactions qui peuvent s'établir sous plusieurs formes. Ce sont les réactions de Lachenmann, de Dusapin et de Ph. Hersant qui seront ici analysées. Les trois exemples sont volontairement choisis de natures très différentes.

Helmut Lachenmann, compositeur allemand né en 1935, a suivi les cours de Boulez et de Nono à Darmstadt, puis il a su se tracer une voie originale dans la musique sérielle d'après guerre. Il a souvent été opposé au courant de la *Neue Einfachheit*[1]. Son œuvre, peu abondant, ne s'établit en effet ni sur la séduction du beau son – les techniques de jeu traditionnel y constituent des exceptions –, ni sur une néotonalité, ni sur une conscience postromantique de la composition. Si Lachenmann est un compositeur qui a creusé le sillon de la modernité, on peut cependant dire à son sujet, en reprenant la formule de Lyotard, que le postmoderne «fait assurément partie du moderne», qu'il «n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant». La composition dans le cas de Lachenmann peut être définie comme une confrontation.

Dans *Accanto* il choisit la citation comme matériau sur lequel exercer une opposition. C'est une œuvre pour clarinette, orchestre et bande magnétique. La bande, audible en de rares passages, n'est autre que le *Concerto pour clarinette,* K. 622 de Mozart, parangon du beau son, objet culturel connu et reconnu. Elle contient l'enregistrement du concerto dans son intégralité et sans silence entre les mouvements et se déroule de façon continue et muette parallèlement à la musique vivante. La partition ne porte pas les citations écrites mais les lieux

1. Il n'est cependant pas hostile à ce courant, un texte de juillet 1986 intitulé «De la composition» et dédié «avec toute mon amitié» à Rihm l'atteste. Ce texte est traduit en français dans *Entretemps*, avril 1992, p. 7 à 22. Voir pour une analyse approfondie dans ce même numéro Béatrice Ramaut, *Accanto de H. Lachenmann,* p. 23-30.

d'intervention de la bande ; celles-ci progressent de la bouffée si courte qu'on ne peut l'identifier sinon pour la fragrance de timbre qu'elle transmet, aux fragments de plusieurs mesures et donc porteurs de mélodies et même de thèmes célèbres. La citation à partir de laquelle s'élabore le contrechant se donne pour Lachenmann, d'une part, comme le témoin d'une conscience déchirée face au poids inexorable de l'histoire et de l'héritage et, d'autre part, comme une façon très nette de prendre des distances par rapport à toute tendance issue de la *Neue Einfachheit*, puisque si la citation est entendue indemne, l'écriture subsiste à ses côtés, indemne également. La confrontation naît de la double nature des antefacts « en tant que champ de ruines et en tant que nouveau champ de forces »[1]. Le concerto de Mozart transmet selon Lachenmann une « écoute prédéterminée par la société », un ensemble d'habitudes du concert, du beau son, de la tonalité, c'est-à-dire de ce qui est directement assimilable, un ensemble de *patterns* et de clés. Mais aussi un timbre qui extrait l'auditeur de la sphère de perception dans laquelle il était placé. En effet le monde sonore propre au style de Lachenmann est surtout caractérisé par une impression de trouble en ce qui concerne les timbres. La clarinette ne sonne pas, elle est jouée par fragments (bec seul...), le clarinettiste vocifère dans sa clarinette, ne fait entendre que le cliquetis des clés, bref une introspection complète est menée autour de l'instrument, il en est de même pour les cordes. Comment les réactions s'établissent-elles ? En lien direct avec les interventions de la bande, la première citation déclenche la sonorité timbrée de la clarinette et quelques gestes mélodiques (une quinte diminuée harmonique, une broderie à la seconde). La deuxième est une réaction à la pulsation qui instaure un temps strié mécaniquement sur des notes répétées. La suivante provoque une sorte de combat : le clarinettiste vocifère dans sa clarinette, sortant de son rôle strictement instrumental pour entrer dans une subjectivité extériorisée de manière très impulsive comme pour faire cesser l'intervention de la bande. Lachenmann ne défigure pas Mozart, mais il cherche à créer, face à une œuvre qu'il aime, des défenses pour l'écoute, à exercer une nouvelle force d'intériorisation afin de pouvoir percevoir différemment l'objet de la citation et sa propre musique. Cependant la dernière partie d'*Accanto* rejette les citations. Le contrechant devient indépendant, il ne joue plus avec un monde détruit et fragmentaire.

1. Lachenmann, Accanto, *Musik-Konzepte,* 1988, n° 61-62, p. 63.

Dans les exemples qui suivent, les confrontations et donc les réactions sont d'un autre type. Il s'agit de pièces vocales commandées pour des concerts au cours desquels le rapprochement avec des œuvres du répertoire est consciemment recherché: *Medeamaterial* (1992) de Pascal Dusapin (né en 1955) en prélude à *Dido and Aeneas* de Purcell, d'une part, et le *Psaume 130* (1994) de Ph. Hersant (né en 1948) mis en regard de celui de Schütz, d'autre part. Ce genre de situation n'est pas neuve, c'est le propre des programmations de concerts. Ce qui est particulier ici à la situation postmoderne c'est que dans les deux cas les compositeurs ont accepté d'écrire pour la formation et les interprètes qui sont ceux de l'œuvre du répertoire, ici « baroque », à laquelle ils se confrontent, ce qui aboutit en quelque sorte à une interprétation baroque de la musique contemporaine! Mais M. Kagel n'avait-il pas déjà écrit des *Musiques pour instruments de la Renaissance*?

Le *Psaume 130* de Philippe Hersant est écrit pour douze voix, viole de gambe et orgue positif. L'intérêt pour les instruments anciens est récurrent chez Hersant, déjà sa *Pavane* pour alto et son *Concerto pour violoncelle* « bien qu'écrits pour instruments modernes, font explicitement référence à la musique des gambistes de l'âge baroque »[1]. Ici l'effectif est comparable à celui utilisé à l'époque pour des motets, mais les deux instruments solistes ont un rôle plus indépendant. La commande émane de spécialistes de la musique ancienne désireux d'élargir leur répertoire et se fonde sur l'idée commune de rendre hommage à Heinrich Schütz. En réalité, les références sont plus confuses, puisque, pour rendre hommage à cet Allemand du XVII^e^ , Hersant fait planer sur son œuvre et cite brièvement le *Psaume 130,* c'est-à-dire le choral *Aus Tiefer Not (De profundis)* harmonisé par J. S. Bach. La musique d'Hersant est fonda-

1. Hersant dans un texte déposé au Centre de documentation de la musique contemporaine à Paris sous la cote 3543 P.

mentalement consonante, polarisée, l'harmonie y est fonctionnelle de manière apparente et déclarée, les motifs mélodiques sont courts et répétés malgré les velléités de discours ornementé à la viole ou à l'orgue. L'auditeur n'est jamais dérangé ni déstabilisé par une musique parfois qualifiée de néoromantique. La confusion des références stylistiques, baroque-romantique, évoque assez bien l'ensemble des habitudes d'écoute sur lesquelles s'appuie *a priori*, sans les troubler, cette musique.

Pascal Dusapin, compositeur très prolixe, défend l'originalité de sa démarche créatrice. Il s'inscrit lui-même dans une filiation diversifiée comprenant entre autres Xenakis, Berio, Kagel, Donatoni. Il affiche une position très hostile et polémique par rapport à la question de la postmodernité. Son attitude mérite d'être évoquée, ce qui n'empêche pas le questionnement ultérieur et le rend même pertinent. Voici ce que Dusapin répondait à un entretien lors de la création de *Medeamaterial*: « Il y a quelquefois dans la partition un jeu que les mauvais esprits qualifieront certainement de "postmoderne" avec la rhétorique du XVII[e] siècle, par exemple tout un passage où je me suis "amusé" avec une technique rythmique caractéristique de la musique baroque. Qualifier une œuvre de postmoderne est l'injure à la mode, alors que personne ne sait ce qu'est le postmodernisme pas plus que le moderne, surtout en France où l'on confond présent et moderne, contemporain et actuel, nouveau et avant-garde, avenir et idéologie. »[1] L'assertion polémique (l'énumération finale le souligne) est à la fois étrange, car c'est entre autres en France que la réflexion sur la modernité s'est faite avec Baudelaire et sur la postmodernité avec Lyotard, et symptomatique de la défiance envers l'étiquette « postmoderne » car celle-ci évoque un « retour à » et donc semble infirmer la force du potentiel créatif du

1. P. Dusapin, *Programme de la monnaie,* magazine, mars-avril 1992, p. 9.

compositeur. Cependant, incontestablement, la situation et les conditions de l'œuvre sont postmodernes. Comment ? Pour Dusapin la composition musicale trouve souvent sa source dans la littérature ou la philosophie et depuis 1982 avec *Niobé* (pour soprano, douze solistes et huit instruments sur un livret de Cadiot), il élabore une écriture vocale cohérente déployant une très grande richesse sonore, dans le cadre de pièces de musique de chambre où la voix soliste est présente *(Il-li-ko, Anacoluthe, To god)* ou de spectacles lyriques tels son opéra *Roméo et Juliette* (1988) ou son opératorio *La Melancolia* (1991). Dans le cas de *Medeamaterial*, sur un livret de Heiner Müller, il ne s'agit pas de pratiquer la citation, ni de pasticher le style du XVII[e] siècle. Cependant comment les deux œuvres sont-elles reliées ? Tout d'abord par le sujet mythique des deux reines abandonnées puis par l'effectif instrumental puisque l'œuvre a été interprétée par les chœurs et l'orchestre de La Chapelle royale et le *Collegium vocale* de Gand[1] dans un effectif identique à celui utilisé par Purcell à l'exception d'un synthétiseur et de tout un appareillage qui permet la diffusion de voix (celles des personnages secondaires, Jason et la Nourrice) préenregistrées. C'est donc bien une exécution baroque appliquée à une musique d'aujourd'hui. Peut-on imaginer plus grande influence de l'esprit du temps, du goût dominant des auditeurs (de la mode) sur la composition, plus nette prise en compte du facteur esthésique, tout autant que plus grande condensation de situations historiques différentes autour d'un personnage mythique donc intemporel ? « J'ai voulu utiliser l'état des lieux, dit Dusapin, un petit peu comme un architecte à qui on dit : voilà un bâtiment, il faut faire ceci et cela, mais il faut garder ceci, respecter cela. »[2] Les possibilités de jeux particulières aux instruments anciens (tessiture, vélocité) sont respectées.

1. La création a eu lieu en mars 1992 au Théâtre royal de la monnaie à Bruxelles.
2. *Ibid.*, p. 7

L'accent est mis sur l'expressivité obtenue à la fois par des éléments musicaux stables et par un découpage très articulé du livret, c'est-à-dire une architecture musicale efficace sur le plan dramatique.

La stabilité est due à la clarté des moyens mis en œuvre et à leur perceptibilité : pédale à l'orgue positif (ou au synthétiseur) qui débute avant le spectacle et sur laquelle est psalmodiée toute la première réplique de Médée mais aussi tout le début de la pièce jusqu'à l'entrée de Jason, soulignée par un jeu rythmique centré autour du clavecin et qui peut évoquer l'épisode des sorcières dans *Didon* ; *ostinati*, déjà présents chez Purcell, et qui ici introduisent et concluent instrumentalement l'immense monologue de Médée lui conférant un espace et un caractère qui font état de sa détermination mortelle ; interlude au centre du monologue (avant *Und meinem Bruder...*) qui se développe à partir d'une pulsation régulière sur une note s'épaississant progressivement en un accord auquel s'ajoute le chœur et enfin Médée qui elle est libre rythmiquement. Dans cet interlude on ne peut pas s'empêcher de penser à Purcell certes, mais aussi à Nyman et aux minimalistes dont la leçon a été sans aucun doute entendue. Le monde mélodico-harmonique est déterminé par les instruments dont le tempérament inégal est ici enrichi par des quarts de tons, des glissandi à caractère mélodique utilisés tant à la voix qu'aux cordes pour l'ornementation de lignes parfois arabisantes. Dusapin dit d'ailleurs vouloir garder une « proximité avec la musique arabe », « après tout nous sommes dans le bassin méditerranéen », ajoute-t-il.

L'architecture musicale, quant à elle, se joue autour de deux atouts : la répartition des voix et la découpe de l'immense monologue de Médée qui constitue la majeure partie du livret. Le grand monologue de Médée n'est pas seulement un solo au sens où il n'est pas incarné par une seule voix ; le personnage est fragmenté en cinq voix : celle de la soprano en scène à laquelle s'ajoute un quatuor de chanteurs qui en écho reprend des fragments de textes,

dédouble le personnage, multiplie ses états de conscience, rend possible des variations de puissance, de volume, de tension, par un principe d'accumulation qui se conjugue avec celui de l'orchestre, tout en maintenant Médée dans sa solitude absolue. Un autre chœur, dans la fosse, commente l'action. Ce monologue est découpé en huit séquences dont les moyens alternent, de la voix parlée rythmiquement à découvert *(Bist du mein Mann... et Das Kleid der Liebe...)* et parfois trouée de longs silences (avant *Kein Weib Kein Mann)*, à la voix chantée soutenue par les cordes *(Jetzt tritt der Bräutigam)* ou par le clavecin qui est toujours impliqué dans un jeu rythmique *(Aus meinem Händen)*, à l'utilisation de l'ensemble des ressources pour une musique écrite en de nombreux plans quand l'idée de vengeance envers Créon et sa fille, mais aussi envers Jason qui l'abandonne, se forge dans l'esprit de Médée. Malgré les articulations nécessaires à la construction dramatique de ce *ich-drama*, tout se joue en Médée qui condense en elle la beauté du son pleinement déployée ou inscrite en creux.

Les suites de réactions au répertoire mènent donc plus ou moins loin selon qu'elles choisissent d'instaurer et qu'elles en ont les moyens une chaîne de sens plus ou moins complexe. La réussite est d'autant plus grande que la diversité s'inscrit de façon productive au sein de l'œuvre et que le retour à un système totalisant non crédible est évité. L'effet de condensation ou de concaténation de sens rend compte de cette diversité dans une situation où le travail de la mémoire reste sans cesse actif.

IV. — **Mettre en évidence un processus**

Là encore l'écriture prend en charge le côté esthésique, c'est-à-dire celui de l'auditeur, car le processus n'est important que pour autant qu'il est mis en évidence, c'est-à-dire audible. C'est un des postulats de base du postmodernisme. Processus peut avoir plusieurs

sens, celui d'un procédé de composition, c'est-à-dire d'un phénomène actif qui organise la musique dans le temps ou d'une loi de genèse de celle-ci, mais aussi un second sens plus restreint; il faudrait alors à nouveau mentionner Reich avec son essai de 1968 *La musique comme processus graduel* dans lequel il écrit: «Le trait pertinent des processus musicaux, c'est qu'ils déterminent simultanément l'ensemble des détails note après note (son après son) et la totalité de la forme (que l'on pense à un canon *ad infinitum*) [...] L'exécution et l'écoute d'un processus musical graduel appellent les comparaisons suivantes: mettre une balançoire en mouvement, la lâcher et observer son retour graduel à l'immobilité, retourner un sablier et observer le sable s'écouler doucement vers le bas [...].»[1] Ce second sens a été illustré précédemment. Quant au premier sens, il sera illustré maintenant par quelques exemples empruntés à Kagel puis à Andriessen.

Dans *Hymnen* pour bande (créé à Cologne en 1967), Stockhausen décide de s'appuyer sur des matériaux préformés et très connus pour rendre sensible l'auditeur au processus musical mis en œuvre, car il pense que «plus le contenu est évident, plus l'attention à la forme sera grande»[2]. Ce matériau est constitué d'hymnes nationaux de tous les continents, de bribes de mots, bruits de foule, enregistrements d'événements publics ou privés, événements d'ondes courtes.... et exploité dans un but précis qui n'est pas formaliste. La forme dans son ensemble peut d'ailleurs être variable et d'une durée globale d'environ deux heures. *Hymnen* a un projet didactique. Stockhausen canalise l'énergie et l'attention que l'auditeur déploie lors de la perception de la forme pour la diriger vers autre chose. L'attente de l'auditeur est récupérée comme dynamisme pour l'écoute de la pièce. Dans la troisième région, dédiée à Cage, l'hymne russe est extrêmement ralenti (multiplié par huit), l'auditeur est alors sensible à la microscopie acoustique. L'hymne des États-Unis met musicalement en œuvre l'idée de *melting-pot*. L'hymne espagnol est accé-

1. Reich, *Écrits et entretiens sur la musique,* Paris, Bourgois, 1981, p. 48.
2. Stockhausen, texte pour le disque DGG, août 1968, publié dans la partition, p. XIII.

léré et ainsi caricaturé dans ses caractéristiques. Voici comment Stockhausen décrit ce procédé : « dans *Hymnen*, de nombreux procédés compositionnels d'intermodulation ont été utilisés : le rythme d'un hymne est par exemple modulé par l'harmonie d'un autre, puis la combinaison obtenue par la courbe dynamique d'un troisième : la nouvelle combinaison est à nouveau modulée par des constellations de couleurs sonores et par le déroulement mélodique d'une suite de sons électroniques ; et enfin le tout est mis en mouvement dans l'espace. Des fragments d'hymnes bruts, presque sans modulations, sont introduits dans un contexte de sons électroniques, parfois, au contraire, les modulations conduisent à la limite du reconnaissable »[1]. L'intermodulation effectue donc des entrecroisements, son statut est particulier parce que les objets se cachent l'un l'autre en se transformant. Cependant le but est « de découvrir des qualités idiosyncrasiques, de permettre aux différentes forces de coexister, d'arriver à une symbiose réelle »[2], « le dualisme vieux-jeune, traditionnel et moderne, asiatique et européen s'en trouve aboli »[3]. L'intermodulation propose à l'auditeur une compréhension explicite et repérable en ses étapes du processus de l'intégration de la citation. Mais la réalité débouche sur l'utopie car le centre de la dernière région est « un hymne qui appartient à l'empire utopique de l'*Hymumion* dans l'*Harmondie* placée sous le signe de *Pluramon* et qui est le plus long et le plus intense de tous les hymnes », dit le texte de la création mondiale. Les hymnes s'y trouvent réunis. Pluramon est constitué de très longs accords de sons électroniques. Il atteint les dimensions de la planète. Les durées courantes de la musique occidentale (marche, course...) se trouvent dépassées. La présence de Pluramon se conjugue en outre avec un souffle *(Atmen)* sorte de respiration énorme, cosmique. C'est le seul matériau qui subsiste à la fin. Quelles que soient les modalités de cette disparition progressive des hymnes, elle aboutit à une neutralisation de la mémoire. « Il s'agit d'une sorte de lavage de cerveau, de nettoyage général. Dans la dernière partie qui est très forte, il n'est plus question de penser à quoi que ce soit, à des personnages, à des mélodies, ou à des hymnes. Tout cela a disparu. » Stockhausen va plus loin puisqu'il ajoute : « C'est voir clairement où l'on va, et dès lors la mort n'est plus effrayante. »[4] Prise de conscience, thérapie, il s'agit dans tous les cas d'une volonté

1. *Ibid.*
2. J. Cott, *Conversations avec Stockhausen,* Paris, Lattès, 1979, p. 216.
3. Stockhausen, *Kriterien in texte zur Muzik,* Cologne, Schauberg, 1963-1970, vol. III, p. 224.
4. J. Cott, *Conversations avec Stockhausen, op. cit.,* p. 164 et 24.

très wagnérienne dans sa détermination, de ravir l'auditeur à lui-même et d'opérer sur lui une catharsis, une purification, un retour à l'harmonie au sens que lui donnaient les philosophes grecs, d'équilibre des contraires et de résolution des tensions.

Deux exemples de nature différente peuvent être pris chez Louis Andriessen. Le compositeur et pianiste hollandais né en 1939, issu d'une famille de musiciens, a été élève de Berio ; aujourd'hui il occupe une place importante dans la vie musicale de son pays, mais il enseigne aussi à Princeton (États-Unis) et un certain nombre de compositeurs de la jeune génération se réclament de lui, soit pour avoir été ses élèves directement, soit pour avoir étudié sa musique et parce qu'ils le considèrent comme un modèle (c'est le cas de S. Martland, G. Fitkin, M. Gordon, J. Wolfe, D. Lang entre autres). Après une première période dodécaphonique, Andriessen s'est mis à combiner cette musique moderne avec des citations de musique tonale. Puis, au début des années 60, il a découvert le minimalisme américain et partagé sa passion de jeunesse pour le jazz avec Terry Riley. Il a donc effectué un parcours passant par tous les courants majeurs de ce siècle, pour se forger dans les années 70 un style personnel dans l'esprit de la nouvelle musique. Deux pièces peuvent ici servir d'exemples à cette volonté de rendre sensible les processus de composition, *Hoketus* et *De Stijl*.

Hoketus (1977) est une pièce écrite pour deux groupes de cinq instruments (deux flûtes de pan, deux pianos, deux pianos électriques, deux guitares basses, deux paires de congas, deux saxophones altos *ad libitum)*. Cette formation de chambre n'est pas du tout conventionnelle et reflète la volonté à la fois de rompre avec les habitudes sociales établies liées aux formations instrumentales répertoriées (quatuor...), tout autant qu'avec le son allemand de Brahms à Schoenberg. Cette rupture, Andriessen la pratique depuis *De Staat* (1976) ; quant à Hoketus, groupe hollandais à qui est dédiée cette pièce, il jouait aussi depuis dix ans de la musique pop ou folk au moment de la création de l'œuvre. C'est donc en connaissance de cause qu'Andriessen s'adresse à eux pour servir de nouvelles sonorités. Les deux groupes d'instruments similaires sont amplifiés électriquement, leur sonorité doit être équilibrée par le système d'amplification, ils jouent avec le même matériau musical mais jamais en même temps, toujours en décalé, ou plus exactement en alternance. Une voix se tait toujours quand l'autre joue. L'alternance est rapide. C'est la technique du hoquet. En concert, l'aspect visuel aide à la lisibilité du processus par une répartition symétrique des instruments, tout autant qu'il peut fasciner par la virtuosité déployée. Des séquences (de A à E) correspondent à des plages harmoniques

organisées autour de un ou deux accords. Elles sont tout à fait immobiles au début de la pièce, la dernière séquence en revanche est beaucoup plus mobile. A l'intérieur de celles-ci certaines mesures sont mises en boucle. La part de choix laissée aux exécutants concerne la répartition des instruments, c'est-à-dire le timbre des accords bien que quelques indications soient données dans la préface en fonction des registres. Elle concerne aussi la durée déterminée par le nombre de répétitions des cellules, certaines sont fixées, d'autres doivent l'être par les circonstances de l'interprétation. Il s'agit donc de l'insertion dans l'univers minimaliste de la technique du hoquet. Cette technique provient aussi bien de certaines musiques folkloriques que de la musique savante occidentale des XIII^e^ et XIV^e^ siècles ; elle était, dans tous les cas, tombée en désuétude dans la musique savante, et Andriessen renoue avec un passé lointain. Ainsi, en réalité, Adriessen prend pour point de départ l'idée que Reich se fait du processus. Le hoquet et la répétition sont les données initiales. Mais il modifie et complexifie le cours du sable dans le sablier, la trajectoire de la balançoire, par une mobilité harmonique, rythmique et de timbres, tout en permettant à l'auditeur de continuer à percevoir les règles fondamentales qui engendrent la musique qu'il écoute.

Andriessen admire beaucoup le Stravinsky qui affirmait de la composition : « L'ordre atteint, tout est dit. » Si l'on y ajoute le postulat minimaliste qui veut que les processus soient audibles, on peut trouver chez le compositeur hollandais de nombreux exemples pour illustrer notre propos. *De Stijl* (Le Style) (1984-1985) est la troisième partie de *De Materie* (La Matière), pièce de théâtre musicale mise en scène par Robert Wilson en 1989. L'ensemble de vastes proportions est en quatre parties d'une demi-heure chacune environ, reliées par des *knee-plays*, interludes d'entractes semi-improvisés voulus par Wilson, comme dans *Einstein on the Beach.*. Un commentateur de l'enregistrement discographique écrit : « La matière en tant que concept philosophique, marxiste, artistique et physique a inspiré au compositeur entre 1984 et 1988 quatre essais musicaux qui, du point de vue de la composition et du contenu, diffèrent suffisamment pour maintenir une tension musicale pendant toute une soirée, mais qui présentent en même temps des constantes qui en garantissent l'unité. Ces constantes se révèlent surtout dans le style et dans la dramaturgie »[1]. Dans *De Stijl* il est fait référence explicite au courant esthétique dont Mondrian a été le principal animateur et

1. Texte de E. Schönberger accompagnant l'enregistrement CD (Nonesuch 7559-79367-2).

qui trouva son origine dans la revue d'avant-garde d'architecture et de beaux-arts fondée en 1917. Andriessen s'est inspiré pour sa forme (dans sa globalité ABA') et son orchestration de *Composition avec rouge, jaune et bleu* (1921) de Mondrian, par une adaptation libre des proportions pour la durée musicale et des couleurs pour le timbre. Le style de Mondrian, devenu totalement abstrait, est alors défini principalement par la rigueur de ses procédés de construction : couleurs franches, figures orthogonales soumises à des jeux combinatoires et à des variations différentielles. Deux textes, autour desquels s'articule la musique, évoquent sous deux aspects différents, rationnel et instinctif, la personnalité du peintre. Le premier texte (présent en A et A'), chanté par le chœur, est un extrait des *Principes de mathématiques plastiques* (1916) de Schoenmakers qui aurait inspiré Mondrian pour ses idées sur les lignes, les plans, les figures croisées. Le chœur homophonique est sans cesse doublé par les cuivres comme les chorals le sont chez Bach. Le fondement musical en est une sorte de « passacaille » (mais le terme savant ne doit pas faire oublier que de telles basses obstinées existent aussi dans le jazz ou dans d'autres formes de musique populaire), à caractère funk, répétée cinquante fois de façon non régulière et variée mais cependant très audible. Le thème de passacaille circule, il va jusqu'à être entendu en strette entre différents jeux de congas. Le second texte (en B) correspond à un passage dansé et évoque Mondrian au quotidien, danseur passionné, selon le témoignage de ses contemporains. Il est parlé rythmiquement par une femme sur un boogie-woogie pour solo de piano dans le grave qui se substitue à la passacaille avant de se trouver combiné à elle. L'écriture d'Andriessen extrêmement contrôlée ne vise pas l'expression mais les formes en mouvement, d'où sa vocation à être dansée. Une dramaturgie au sens d'action existe par ses formes en mouvement. Les séquences purement instrumentales sont d'ailleurs longues. On assiste à un mélange du haut et du bas, du savant et du populaire. Ce qui était vrai de la musique de chambre l'est ici de la musique symphonique, la sonorité de l'orchestre est tirée du côté de la variété et du jazz : utilisation de la batterie, du clavier dans le grave, des cuivres bouchés, des saxophones... Le chœur de femmes sonne clair et sans vibrato comme celui de Reich dans *Tehillim.* En revanche, l'écriture fait appel à des procédés issus de la musique savante passacaille et contrepoint, canon, strettes ici mis au service de la lisibilité. Les articulations formelles très claires et souvent confiées aux percussions se font autour de motifs mélodiques à découvert qui réinitialisent des séquences, comme dans une fugue. Le matériel mélodique, bien que soumis à variations, est limité (la passacaille, un motif

aux cuivres, celui du chœur, un motif fondé sur Bach, le boogie-woogie). Les effets harmoniques sont également efficaces, c'est-à-dire perceptibles. Ils vont jusqu'à l'accord parfait et même jusqu'à la tierce picarde qui a une valeur de conclusion, mais jamais avec pesanteur ni excès. Andriessen conserve dans sa musique, telle qu'elle nous est donnée à entendre, quelque chose d'aussi dessiné architecturalement que la toile de Mondrian et aussi la rigueur presque austère du peintre. La perfection des figures croisées se retrouve dans l'évidence sonore des accords rythmiques et des mélodies entrecroisées.

Chapitre III

ENJEUX

I. — Une musique esthésico-centrique

Nattiez, dans *Le combat de Chronos et d'Orphée,* oppose « une tendance poïético-centrique, celle de Boulez et des néosériels qui met l'accent sur l'écriture et les structures compositionnelles, et une tendance esthésico-centrique, celle des acousmaticiens et de l'école répétitive américaine, pour laquelle le sonore conçu doit correspondre au maximum au sonore perçu »[1]. Si on ne peut affirmer que la volonté d'une musique esthésico-centrique n'est pas une priorité exclusivement postmoderne, elle en est en revanche une caractéristique dominante. Cette exigence est très forte puisqu'il s'agit en quelque sorte de composer une musique qui trouve, sans temps de latence, ni délai, son public. L'enjeu d'une communication non seulement possible mais indispensable devient centrale pour les compositeurs. Y parviennent-ils réellement ? Ceci est une autre question, celle de l'auditeur, elle sera posée ultérieurement. Les dérives possibles d'une composition indexée sur la poursuite de succès éphémères et éventuellement commerciaux ont été abordées, en ce qui concerne la musique, entre autres par F. Dhomont[2]. Il y voit « l'hy-

1. J.-J. Nattiez, *op. cit.,* p. 180.
2. F. Dhomont, Le postmodernisme en musique : Aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité ?, *Circuit, op. cit.,* p. 37.

pothèse basse de l'ambition postmoderne», où «la musique, cessant d'être qualifiable, devient, comme n'importe quel produit de consommation, une valeur quantifiable». On a même pu parler de laisser-aller esthétique, mais il semble difficile d'assigner ce qualificatif à l'ensemble des musiques ici évoquées.

Sans considérer sous cet angle le répertoire auquel on veut s'intéresser, on peut prendre pour exemple de cette volonté de communication l'œuvre du compositeur anglais George Benjamin (né en 1960) commandée par l'IRCAM pour fêter les dix ans de sa fondation: *Antara* (1987). C'est donc l'œuvre d'un très jeune compositeur né alors même que la modernité connaissait ses premières fissures, élève de Messiaen, il travailla à l'IRCAM pour la première fois en 1984. L'IRCAM représenta justement le temple de la modernité. Il a été montré que le public était constitué par un cercle assez restreint (voir les travaux de P. M. Menger). *Antara* fait appel aux ressources technologiques de l'IRCAM dont il s'agit de célébrer les dix ans. Paradoxalement le titre désigne le nom inca de la flûte de pan et non le célèbre ordinateur 4X qui a été aussi l'un des instruments de production de la pièce. L'histoire dit que cet antara, dont s'empare Benjamin, est celui de la musique des rues qui environnent Beaubourg et que le compositeur entendait jouer par des musiciens ambulants lorsqu'il sortait, le soir, de sa bulle futuriste, autrement dit des studios de l'IRCAM. On peut alors évoquer, pour l'anecdote, Stravinsky ou même Mahler intégrant dans leurs musiques des fragments de rengaines populaires entendues de manière furtive mais définitive depuis une fenêtre ouverte. Benjamin est aussi parti d'une situation de récupération concrète puisqu'il a collecté des sons réels pour nourrir son échantillonneur. L'antara avait déjà eu son heure d'assimilation et de gloire dans les musiques folk et pop. Le timbre même de la flûte est sans doute le premier lieu de convivialité de la pièce, un facteur de reconnaissance pour l'auditeur, d'autant que l'œuvre débute par un solo «d'antara». D'une durée d'une ving-

taine de minutes, *Antara* est pour deux flûtes traversières, deux trombones, deux percussionnistes, huit cordes et deux claviers Yamaha KX88 couplés avec l'ordinateur 4X. Ce dernier a permis la constitution d'une flûte de pan idéale à partir d'échantillonnages de sons d'antara pour obtenir une palette maniable de timbres et de hauteurs dont tous les micro-intervalles sont exactement contrôlables. Il s'agit de l'équivalent d'un « ensemble de flûtes de pan allant de 20 m de haut à quelques millimètres seulement », précise Benjamin. Cette « flûte » est donc jouée en temps réel, en direct. L'antara est cependant devenu virtuel, immatériel, étranger à quelques unes de ces caractéristiques majeures comme la brièveté naturelle des sons et la simplicité mélodique à laquelle il doit se restreindre, étant incapable de réelle vélocité. La machine a permis de dominer ou de déplacer ces limites, pour en faire un antara abstrait. Le travail de programmation effectué pendant de longs mois permit ensuite une utilisation directe. La machine tend ainsi à se faire oublier. Benjamin affirme que la pièce était entièrement écrite *avant* par lui, c'est-à-dire que l'ordinateur n'a pas été utilisé dans la phase de composition, mais pour parler avec des mots anciens, dans celle de l'orchestration. Elle est entièrement écrite dans tous ces détails y compris les micro-intervalles. Des flûtes traversières imitent les flûtes de pan par une sonorité sans vibrato et des attaques dures. Des percussions métalliques symbolisent les structures métalliques du Centre Pompidou. L'œuvre est dédicacée à Tristan et Françoise Murail. Murail est un fondateur de la musique spectrale en France, dont les techniques et l'esthétique sont très éloignées de la musique postsérielle.

On est frappé de son aspect classique, c'est-à-dire entre autres de sa lisibilité et de son équilibre. La forme générale est tripartite (A, B, A'). Elle est articulée à la fois par les timbres et par des éléments thématiques qui reviennent. La première partie (A) comprend deux groupes de motifs très prégnants pour leurs qualités mélodiques.

Pour Benjamin « un compositeur parle à travers ses lignes mélodiques », comme pour les compositeurs du siècle passé. Le tout début est un solo « d'antara » organisé autour de notes pôles et de cellules mélodiques récurrentes. Une tête de motif est reprise à l'orchestre, on se trouve ainsi dans une situation proche de celle du concerto, mais l'évolution ultérieure ne s'apparente plus au style concertant. Un second motif en hoquet entre les deux « antaras » s'installe sur un ostinato de cordes. Ce second groupe de motifs est fondé dans l'ensemble sur des notes répétées. Le hoquet nécessaire avec de réels antaras pour rendre certaines mélodies n'a plus ici de raisons d'être techniques, mais il est cependant conservé. L'articulation avec la partie centrale se fait essentiellement aux trombones et aux percussions (enclumes et cloches). Cette articulation très caractéristique revient de manière signalétique pour le retour de A', mais aussi avant la coda. Elle a donc une identité qui a une cohérence dans le déroulement de la forme entière. Toute la force déployée par ces timbres percussifs évoque « le pouvoir réel des claviers numériques »[1]. Benjamin cherche donc un jeu entre les timbres acoustiques et les autres tout en s'appuyant très fortement sur leur opposition pour la lisibilité de son discours musical. La partie centrale est un monde de souffles, impalpables, de plaintes, de chromatismes et microintervalles, de vibrations, de glissandi, de mélodies qui se développent organiquement comme des broderies progressivement amplifiées. Le retour de la partie initiale est concentré mais très perceptible en chacun de ses éléments. Une coda clôt la pièce sur les deux motifs principaux de A : le solo du début et un ostinato de seconde. L'analyse, même succincte, montre assez le parti pris d'un matériau limité et organisé autour de points de convergence perceptibles et on ne peut s'empêcher de croire que cette commande pour les dix ans de l'IRCAM inaugure, ou enté-

1. Texte de Benjamin classé au Centre de documentation de la musique contemporaine sous la cote 4993 P.

rine, une volonté postmoderne de renouer avec la prise en compte du côté esthésique.

Une volonté similaire existe ouvertement chez le compositeur anglais Gavin Bryars (né en 1943). Souvent classé parmi les postminimalistes ou les répétitifs, il commença par enseigner la philosophie et par pratiquer le jazz et l'improvisation. Le jazz et le rock furent pour lui des étapes très importantes mais ne sont plus aujourd'hui ses centres d'intérêt. En 1979, il fonda le Gavin Bryars Ensemble. De nombreux compositeurs constituèrent leur propre ensemble pour la diffusion de leur musique ou de celle qu'ils défendent. Les plus déterminés fondèrent même leur maison de disques. En ce qui concerne les ensembles, il y a le cas déjà ancien, dans les années 60, de Reich ou de Glass, mais aussi de Graham Fitkin, d'Andriessen et de bien d'autres. Stockhausen, Boulez ou Kagel le firent aussi. Dans le cas des postmodernes la situation est cependant différente, ils ne sont pas chefs d'orchestre mais instrumentistes, interprètes intégrés à un groupe dont ils gouvernent l'esthétique et presque l'éthique : Bryars, contrebassiste, Reich, percussionniste, Glass aux claviers. Cette volonté participe aussi de la problématique d'une musique esthésico-centrique : être capable de jouer ou de contribuer à jouer la musique que l'on écrit, ne pas écrire une musique que l'on ne soit capable de faire sonner. Une telle attitude permet en effet de diffuser la musique sans délai et dans des conditions satisfaisantes sans avoir à risquer une déception par rapport aux formations symphoniques incapables et inintéressées par le fait de jouer cette musique. Il s'agit de créer une situation plus directe et plus démocratique. Reich affirmait ainsi dans une réponse à Clytus Gottwald : « Qu'en est-il de ma *Music for pieces of wood* pour claves accordées ? Ici tout l'instrumentarium comporte cinq paires de cylindres en bois dur. Quelles sont les conséquences sociales lorsqu'on fait de la musique avec les mains nues ou avec des petits morceaux de bois, en comparaison de la mise en œuvre gigantesque d'appareils électroniques dont ont besoin certains de vos compositeurs préférés pour réaliser leur

musique? Dès qu'on coupe le courant électrique elle est finie, alors que nous, nous pouvons jouer ces petites pièces partout dans le monde où il y a des musiciens pour les interpréter.» Dans la réalité, c'est la génération des compositeurs qui a aujourd'hui soixante ans qui a créé ses propres ensembles. Maintenant la situation a changé, des formations reconnues (celles des maisons d'opéra par exemple) sont fiables, ce qui n'empêche pas la subsistance parallèle de ces groupes. En réalité aussi la musique postmoderne est plus présente et diffusée par les enregistrements que par les concerts vivants.

Bryars a donc écrit pour l'ensemble qui porte son nom, mais comme Dusapin, ou comme Ph. Hersant, Bryars a aussi écrit occasionnellement pour une formation consacrée initialement à la musique ancienne et dont les compétences s'étendent, selon son expression, à «la musique tonale d'aujourd'hui». Il faut entendre cette expression au sens large, tonale pouvant vouloir dire modale. Tonale signifie en tout cas qu'il s'agit de musique polarisée, ponctuellement mais aussi dans la grande forme (les mêmes notes pôles revenant dans différentes sections), faisant appel à un discours musical linéaire construit sur des lignes mélodiques au profil non distordu ou étiré mais hiérarchisé de façon repérable sur certaines fonctions harmoniques parfois très ténues ou non conformes aux lois apprises mais qui organisent des enchaînements aux attractions perceptibles. *Glorious Hill* est ainsi une pièce commandée par le très virtuose Hilliard Ensemble en 1988 et *Incipit Vita nova*, l'année suivante, est une pièce de circonstance qui fait appel à un contre-ténor issu du même ensemble auquel s'ajoute un trio à cordes.

La formation pour laquelle est écrite *Incipit Vita nova* est purement occasionnelle et totalement dictée par un choix esthésique puisqu'elle résulte de la juxtaposition des goûts des dédicataires. La voix de contre-ténor domine dans une esthétique baroquisante qui n'est pas démentie par la forme ABA'de cette pièce courte (environ six minutes). Cependant l'accumulation n'a pas lieu dans la section finale comme dans toute *aria da capo* mais

dans la partie centrale, A′ n'étant qu'une évocation signalétique et rapide de A à valeur conclusive, devenue squelettique et peu à peu immobile. La virtuosité n'est pas non plus requise, ni pour les cordes, ni pour la voix. Bryars recherche une expressivité qui se développe surtout en B avec des moyens limités et reconnaissables: le balancement d'une mesure ternaire, des ostinati, un contre-chant au violon solo qui contrepointe la ligne vocale, une articulation plus dense des phrases musicales, des contours mélodiques nettement dessinés. L'ensemble constitue une musique lisse, dans laquelle rien ne heurte l'auditeur. L'équilibre entre ordre et désordre se fait au profit de l'ordre, tout est directement assimilable. Les surprises ne proviennent que de la relative liberté avec laquelle est traitée la question du discours harmonique. Celui-ci n'est d'ailleurs pas d'une très grande mobilité. Certains effets jouent avec une prévisibilité absolue, c'est ainsi que la «tonique» initiale de A est exactement reprise pour A′ et permet de se savoir à coup sûr dans la section finale de la pièce. On se trouve donc, en tant qu'auditeur, dans une situation de stabilité absolue même si les qualités brutes de la musique répétitive sont en partie masquées.

On retrouve ceci dans *Four elements,* commandé en 1990 par la Rambert Dance Compagny, ou dans *Sub rosa,* écrit en 1986 pour William Forsythe et interprété par le G. Bryars Ensemble. Ce sont des musiques qui installent des états. La progression de leur discours semble lente et joue sur peu de paramètres. *Four elements* est à cet égard exemplaire. Conçue pour être une musique mise en chorégraphie, elle est constituée de panneaux qui se juxtaposent, mais qui sont tous d'une très grande stabilité, c'est-à-dire fondés sur des ostinati et un petit nombre d'éléments mélodiques variés dans une stabilité rythmique absolue et une instrumentation oscillante dans un cadre fixé. Le parti pris de dépouillement peut aller, dans le cas de *Sub rosa*, jusqu'à l'extrême pour rejoindre l'impression d'une improvisation molle ou planante sur un fond très fixe d'éléments mélodiques restreints. Là encore, toute virtuosité est bannie.

Au-delà de ces quelques exemples, l'ensemble des œuvres évoquées dans le cadre de cette approche des liens entre musique et postmodernité, malgré la diversité ou la communauté de moyens, se réfère à cette volonté ressentie comme une nécessité absolue de replacer au centre l'auditeur, l'interprète et de leur assurer la possibilité de se construire sans difficulté une écoute hiérarchisée et ordonnée mais qui peut aller jusqu'à sombrer dans une écoute

qui n'a plus besoin d'écouter ou encore dans une écoute dont on peut s'absenter épisodiquement. C'est alors paradoxalement la négation de l'esthésico-centrisme.

II. — Briser les systèmes totalisants : pour une hybridité

L'hybridité est une donnée des temps postmodernes. Elle est plus qu'un simple mélange des genres, elle cherche entre autres à négocier encore et toujours la fin de la tonalité en affirmant que celle-ci n'est pas morte, qu'on l'avait trop tôt jugée telle en voulant imposer à sa place d'autres systèmes totalitaires ou totalisants qui ne parviennent pas du tout à l'évincer. L'hybridité ne ressuscite pas cette tonalité à proprement dit, elle s'appuie, on le sait, sur des musiques qui ne l'avaient jamais enterrée, ou plus encore elle finit par installer le sentiment que la suspension de la tonalité n'a été qu'une parenthèse localisée. Elle fait à nouveau régner la consonance sous des formes nombreuses et variées. L'hétérogénéité est un puissant agent pour briser un système tonal pur en provoquant des brèches dans l'organisation convenue de celui-ci, ou dans les fonctionnements propres à chaque style et à chaque époque (le jazz ne fonctionne pas comme un concerto de Bach). En revanche elle marque les convergences essentielles qui permettent d'absorber les différences (le jazz ressemble finalement peut être plus à un concerto de Bach qu'à l'op. 27 pour piano de Webern). L'intérêt provient de la diversité des éléments mis en présence et de leur traitement pour arriver à cette fin. Ligeti et John Adams vont être pris en exemple. L'un et l'autre ont bénéficié d'un large succès auprès de leurs publics bien qu'ils défendent des esthétiques différentes.

Le concerto pour violon de Ligeti (compositeur né en 1923) a été écrit en différentes étapes entre 1990 et 1992. Il est en cinq mouvements. L'orchestration très imposante intègre à l'orchestre symphonique de nombreuses percussions mais aussi quatre ocarinas et deux

flûtes à coulisse, ce qui lui donne au sens strict une sonorité inouïe. La musique de Ligeti, totalement libre, comme a toujours voulu l'être le compositeur lui-même, séduit parce qu'elle ne répond à aucun académisme, parce qu'elle parle une langue musicale qui bien que perpétuellement neuve est comprise et ressentie, intelligente et sensuelle. Sans doute est-ce pour cela que le nom de Ligeti revient dans la bouche de nombreux compositeurs de la jeune génération. Sa musique parvient à retenir l'auditeur tout autant qu'elle cherche inlassablement à capter la luminosité d'un son cosmique et immémorial. A la question de savoir si elle peut ou doit être placée dans la catégorie du postmodernisme, Ligeti répondait en 1993 lors d'un entretien au sujet de ce concerto pour violon : « J'ai des sentiments très ambivalents à propos de cette tendance. Néanmoins, j'utilise effectivement des éléments hétérogènes, par exemple j'applique la technique du hoquet empruntée à Machaut dans le second mouvement où j'utilise également la troisième de mes *Bagatelles pour quintette à vent* comme un *cantus firmus*. Un autre exemple : l'effet à la flûte à la fin du cinquième mouvement est emprunté à la *Quatrième symphonie* de Chostakovitch. Le choral joué par les cuivres presque à la fin du deuxième mouvement est certainement influencé par ceux que l'on trouve dans la *Symphonie pour instruments à vents* de Stravinsky. Strates après strates, les influences conscientes ou inconscientes sont reliées entre elles pour former un tout organique et homogène : la musique africaine avec la géométrie fractale, les illusions optiques de Maurice Escher avec les systèmes d'accords non tempérés, la musique polyrythmique de Colon Nancarrow avec la musique de l'*ars subtilior*. Mais, afin que de tout cela résulte quelque chose de nouveau et de complexe, je me suis toujours efforcé de fondre ces impulsions extérieures avec mes propres idées et images intérieures. »[1] Si la ques-

1. Extrait d'un entretien avec György Ligeti les 18, 19 et 21 février 1993 qui m'a été communiqué par Louise Duchesneau.

tion de la postmodernité est surtout évoquée par Ligeti à travers les « éléments hétérogènes », elle peut aussi être abordée dans cette œuvre sous d'autres aspects. En deçà ou parallèlement aux problèmes de grammaire – système tonal ou non –, Ligeti se pose la question du tempérament et il cherche une alternative au système tempéré, il ne cherche pas *un* système pour remplacer celui-ci mais une constellation de solutions qui fonctionnent toutes ensemble. C'est aussi cela briser les systèmes totalisants. Déjà en 1982 dans son *Trio pour cor, piano et violon*, le piano était tempéré, le violon jouait des quintes pures et le cor était un cor naturel. Ici l'univers sonore inouï dans lequel Ligeti porte son auditeur n'est pas dû à de nouvelles techniques instrumentales sur des instruments traditionnels de l'orchestre mais à une échappée du système tempéré. Ligeti met pour cela en œuvre différents éléments. Il associe à l'orchestre « normal » des instruments dont l'accord est modifié *(scordattura)*, un violon et un alto, ainsi que des instruments à hauteurs imprécises tels les ocarinas et les flûtes à coulisse. Il indique aussi de légères variations de hauteurs pour les vents. Ce travail sur les micro-intervalles ou les séries d'harmoniques est une des constantes de son style depuis *Atmosphères* (1961). Cette démarche a été préparée depuis les années 60 par un intérêt pour les musiques ethniques et un travail de synthèse de sons. Cependant Ligeti n'a pas renoncé à écrire pour des instruments acoustiques, transposant dans ce domaine ce qu'il avait pu entendre et créer sur un synthétiseur. Ligeti dit avoir voulu construire dans ce concerto une sorte de « super-Gesualdo », en référence à ce compositeur de la Renaissance célèbre pour ces harmonies chromatiques d'une grande sensibilité, outrepassant toutes les lois harmoniques au nom d'une expression très raffinée. Le début du premier mouvement est à cet égard d'une subtilité et d'une sensualité de timbres et de couleurs qui évoquent l'art du maître italien. Quelques passages peuvent être pris en exemple. Le début du deuxième mouvement « Aria, Hoquetus, Chorale:

andante con moto» est une longue cantilène expressive jouée par le soliste et centrée sur la note *ré*. Une polyphonie se développe vers l'aigu avec des impressions d'échos. L'espace (au sens métaphorique du terme bien sûr) est encore accru par l'entrée des ocarinas accompagnés de pizzicati des cordes ou de brefs glissandi. L'image sonore très inattendue – enfantine, exotique – des ocarinas utilisés en groupe et de façon homophonique a une très grande puissance esthésique, à cause de l'effet de timbre (la surprise est inversement proportionnelle à la taille des instruments) et à cause de l'échappée hors du tempérament. Le procédé rythmique du hoquet se réfère à un passé occidental ancien ou à une pratique ethnique. Le mouvement se clôt sur un retour de la cantilène initiale attribuée tout d'abord au violon puis finalement à la flûte grave qui concilie la cantilène dévolue aux cordes et l'intervention des vents. Dans le quatrième mouvement «Passaglia : lento, intenso» Ligeti tisse une sonorité très plane, d'avant ou d'après le chaos, à partir de laquelle tout va être à nouveau différencié : des éléments «expressifs», «féroces», «passionnés»... L'effet de timbre de ce début de mouvement est celui d'un orgue, mais il s'agit en fait des bois auxquels se superpose le violon solo en harmoniques. Les ocarinas, les flûtes à coulisse et de nombreuses percussions, tout en restant dans ce temps étiré, élaborent une texture qui atteint une grande brillance. La fin du mouvement est abrupte : un crescendo jusqu'à la nuance *fffffff* (sic) des cordes et de la grosse caisse est brusquement interrompu au sommet de sa force et de son élan : disparition plus que destruction.

L'hybridité pour Ligeti n'est donc pas une fin, en ce sens où sa musique ne cherche pas à sonner comme quelque chose de composite, mais un moyen pour quelque chose de «nouveau et de complexe». Ce concerto est par ailleurs extrêmement virtuose, particulièrement dans son dernier mouvement «Appassionato : Agitato molto» où les interventions du violon sont liées pour le reste de l'orchestre à des situations d'urgence (tré-

molos) mais aussi d'attente (tenues) qui réintroduisent une cadence libre. Le matériau mélodique employé est laissé à l'initiative de l'interprète ; son caractère est cependant dicté par le compositeur, il doit être *appassionato, agitato molto,* dans un tempo *prestissimo*. Ligeti affirme s'être donné pour modèle les monuments de la littérature pour violon (Paganini, Bach, Isaye, Wienawski...), néanmoins cette virtuosité n'est pas associée à une complexité d'écriture qui serait gratuite. Ligeti vise la plus grande efficacité, c'est-à-dire la plus grande perceptibilité. Le compositeur dit tenir des derniers quatuors de Haydn cette capacité à atteindre l'effet le plus clair avec les moyens les plus simples, préférant le profil mélodique le plus épuré au plus ornementé. Ceci est très perceptible dans le mouvement lent de ce concerto. Complexe, signifie au sens étymologique « qui contient, qui réunit plusieurs éléments différents ». Ce mot peut donc bien rendre compte du phénomène postmoderne, il n'est pas incompatible avec l'idée de simplicité. Complexe ne veut pas dire compliqué. D'ailleurs, dans ce concerto, le style de Ligeti est simple, bien que complexe, il n'a rien d'expérimental bien qu'il soit nouveau, il emporte l'adhésion immédiate du public. Cette qualité a toujours été celle de Ligeti. Il n'a jamais rompu avec le public, de même qu'il n'a jamais rompu avec les musiques, toutes les musiques de son temps : classiques mais aussi d'Amérique latine, des Caraïbes, d'Afrique, toutes celles qu'il a découvertes par ses élèves aussi[1]. Sans doute est-ce pourquoi il est cité (aux côtés de Berio) parmi les compositeurs de sa génération, pour l'ensemble de ses recherches et pour son attitude face à la création musicale, en exemple par une jeune génération qui s'est par ailleurs opposée à tout sectarisme. Ligeti a un projet esthétique d'envergure. Ce projet ne se définit pas comme un système mais a cependant ses

1. Voir à ce propos l'entretien publié dans *Acanthe An XV, composer, enseigner, jouer, la musique aujourd'hui,* Paris, Van de Velde, 1991, p. 45-57.

constantes. Ligeti établit un rapport libre au passé. Ce passé est immémorial et lointain, il tient peut-être à l'enfance ou à un âge d'or. Ligeti a la faculté rare, dans un monde fragmenté, de donner, malgré certains scénarios de violence, l'idée d'une totalité qui existe et qu'il invite son auditeur à percevoir.

L'hybridité a aussi été pratiquée par les postminimalistes. John Adams (né en 1947 aux États-Unis) peut en être un exemple. Selon P. Szendy, « John Adams n'hésite pas à se définir comme "un minimaliste qui en a marre du minimalisme" voire comme "un postmoderne, plutôt qu'un minimaliste". »[1] Cette revendication sous-entend nécessairement l'hybridité. Adams fut très tôt en contact avec le jazz et est lui-même clarinettiste. Il vit à San Francisco où il organisa des concerts de « musiques nouvelles et insolites ». Il est l'auteur d'opéras : *Nixon in China* (1987) et *The Death of Klinghoffer* (1990) en collaboration avec le metteur en scène Peter Sellars et la librettiste Alice Goodman. Adams entend faire appel aux « mythes de notre temps ». Il lie sa musique à d'autres arts (théâtre, danse, arts visuels), d'où sa prédilection et ses vifs succès remportés dans le domaine de l'opéra. Adams affirme : « J'ai toujours été encouragé par l'exemple de ces artistes qui puisent à la source des expressions de la vie de tous les jours, du quotidien, de l'ordinaire et même du banal, et qui sont capables de réaliser, à partir de leurs expériences, une synthèse qui nous semble à la fois familière et radicalement neuve.[2] » C'est entre « familière et neuve » que se trouve l'enjeu essentiel pour un compositeur qui considère « l'acte de création comme une fonction naturelle, habituelle, artisanale ».

1. P. Szendy, De Schoenberg aux lendemains (petite déduction *a posteriori* du XX^e siècle musical), *Lire l'*IRCAM (numéro spécial des Cahiers de l'IRCAM), 1996, p. 22-40.

2. Propos de Adams dans *The Death of Klinghoffer,* programme de l'Opéra de Lyon, 1990-1991, p. 10 et 11.

Adams pratique l'hybridité d'une façon tout américaine. On peut dire de lui ce qu'on a dit de Reich. Sa musique est tout à fait «impure» puisqu'il va jusqu'à affirmer, en français dans le texte, qu'il s'agit d'une «grande poubelle»[1], c'est-à-dire qu'on y trouve de tout et dans le désordre. Cette revendication peut surprendre mais pour Adams elle n'est que le reflet à la fois de notre société et de la manière dont s'est élaborée son expérience de musicien. Pour aller plus loin encore, il ne s'agit pour lui que de la préfiguration de nos comportements au cours du siècle à venir. Qu'y a-t-il dans la poubelle de J. Adams? Déjà tout ce qu'il y a dans une poubelle minimaliste ou postminimaliste ordinaire, mais sans doute faut-il aussi y ajouter des débris plutôt romantiques: Verdi, Wagner et aussi des musiques ethniques. Adams revendique l'hétérogénéité des styles comme élément fertilisant.

The Chairman dances (Le président danse) (1985), sous-titré *fox-trot pour orchestre*, provient du troisième acte de *Nixon in China*, c'est-à-dire du troisième jour de la visite historique que le président Nixon fit à Pékin en février 1972. La scène a lieu dans le Grand Hall du Peuple dans lequel se tient un immense banquet. Elle est représentative de l'attitude de l'Amérique et de celle des médias qui transforment les personnes en de faux géants. Les brèves cellules répétées du début sont associées à Mao, la pseudo-valse à Chiang Ch'ing alias Mme Mao et la partie finale de piano à Richard Nixon. La pièce pour orchestre n'est pas une reprise exacte de la scène d'opéra mais plutôt une réécriture selon le principe traditionnel des «suites». Les cellules mélodiques, à quelques exceptions près qui semblent alors d'un lyrisme ironique ou sirupeux, sont toutes très courtes et reliées à un «moteur rythmique» incessant: musique minimale et cependant thématique qui par des glissements, à défaut de réels

1. Cf. entretien avec S. Lelong, *op. cit.*, p. 21.

contrastes, donne le sentiment d'une évolution et même de retour, musique néoromantique par son orchestration imposante (cordes, bois et cuivres très au complet, harpe, piano et important effectif de percussions). Les motifs associés aux personnages sont caractérisés : percussions de bois ou de métal dans l'aigu pour le motif de Mao, cordes à la viennoise pour la valse, même si sans cesse quelque chose d'autre dans l'orchestre entre en contradiction. Ces caractérisations ne sont ainsi pas très définies ni très fermes. Adams n'impose pas, il ouvre pour l'auditeur la possibilité ou non de faire des associations d'idées à partir de matériaux qui entrent tous dans sa machine rythmique ; on peut aussi n'y voir qu'une matière lisse à cause de la stabilité absolue des consonances.

Dans *The Death of Klinghofer* où il relate les faits historiques de la prise d'otage sur l'*Achille Lauro* en 1985, Adams adopte un modèle qui n'est pas du tout issu de la tradition de l'opéra malgré les deux actes de deux et trois scènes chacun. Adams dit s'être inspiré des Passions de Bach, c'est ainsi que des chœurs ponctuent régulièrement l'action pour rappeler des textes ou des faits anciens, ceux de la naissance dans cette région de civilisations ou de religions qui depuis ne cessent de s'affronter. La philosophie de Adams face aux événements n'est pas engagée mais plutôt méditative et ce n'est pas un hasard s'il évoque avec Bach un modèle devenu œcuménique et intemporel. Le livret ne présente pas un monde manichéiste ; aux terroristes eux-mêmes il est donné un discours méditatif et poétique en plus de celui de la violence. Là encore, et même pour évoquer un monde discordant, dissonant, Adams reste fidèle à une tonalité très affirmée, très consonante et statique. Il conçoit son art comme rédempteur. Par ailleurs, et malgré le sujet, il ne cherche pas à imiter des musiques ethniques bien qu'il dise en écouter beaucoup, il fixe tout au plus certains modes ou certains profils mélodiques qui les incarnent. Il n'y a pas pour lui, pas plus que pour Reich, de barrière entre populaire et savant et tout se trouve pris dans le même moteur

rythmique. C'est le cas des musiques arabes associées à la présence des Palestiniens, elles sonnent avec étrangeté auprès des touristes américains ou européens passagers du bateau. On trouve cela acte I, scène 1 dans un dialogue entre le capitaine et l'un des terroristes, Mamoud. L'orchestration fait appel à des instruments acoustiques, des chœurs et solistes mais aussi à des synthétiseurs et à des échantillonneurs. Le son en devient impur et relativement mécanique.

Dans le cas d'Adams, l'hétérogénéité et donc l'hybridité sont capables d'une assimilation incroyable, mais elles ne laissent pas subsister les éléments dans leur pureté. Pour reprendre la métaphore risquée de la poubelle, elle évoque sans doute moins l'idée de matériaux de récupération comme dans le cas du collage que celle de la décomposition, c'est-à-dire d'un procédé naturel qui conduit à une indifférenciation des éléments d'origine. L'issue en est ici plus désespérément familière que neuve, même pour une oreille européenne.

III. — **Trouver un ancrage sémantique**

Pour une musique esthésico-centrique les emprunts ou les références en général jouent un rôle privilégié puisqu'ils s'établissent sur un présupposé d'œuvres déjà connues. Ils peuvent fonctionner comme un mot, une image. Ils sont requis pour leur valeur sémantique puisqu'ils sont mis pour un tout qu'ils représentent. Ils connotent un style, une époque, une œuvre particulière, parfois dans le cas de la musique vocale, un texte même (chorals, hymnes nationaux). Mais dans un sens plus large Hans Jürgen von Bose, compositeur de la Nouvelle Simplicité affirme : « Je conçois l'usage de la tonalité dans un sens sémantique comme un collage adéquat. » Ainsi tout emprunt, même grammatical, peut prendre une valeur sémantique. Le plus souvent d'ailleurs il ne s'agit pas de citations exactes mais simplement d'évocations, de références à un certain esprit.

L'auditeur repère une couleur, une aura qui prend pour lui un sens à défaut d'une signification exacte. La valeur sémantique est donc plus ou moins précise selon les intentions du compositeur mais aussi selon les compétences de l'auditeur.

Dans ce contexte de recherche d'un ancrage sémantique comme un outil de plus pour orienter l'écoute vers quelque chose de connu, l'opéra, que l'on a tenu un moment pour déclinant, renaît à nouveau. Les compositeurs des années postmodernes ont vu un intérêt sans cesse renouvelé à écrire des opéras. L'opéra apparaît même, tout comme au siècle dernier, comme la consécration d'une carrière de compositeur. Le *Votre Faust* de Pousseur, bien qu'il s'agisse d'un échec à la scène, du moins jusqu'à ce jour, marque en quelque sorte l'inauguration de cet intérêt. On peut citer une autre œuvre symptomatique qui lui est contemporaine. Elle est de Luciano Berio et créée en 1970. C'est une œuvre composite. Cela apparaît dans le pluriel du titre « *Opera* n'est pas un opéra dans le sens conventionnel du terme. Le titre provient du pluriel, "opera", de "opus" – c'est-à-dire travail. Donc travaux, ouvrages, works »[1], explique Berio. *Opera* comprend des « moments » et traverse des champs acoustiques différents. Les langues y sont mêlées, les modes de discours musicaux aussi : chœur, comptine, texte liturgique, chanson populaire, message enregistré, air, concerto... Le livret, de Berio lui-même, a été rédigé à partir de projets élaborés en 1956 avec Umberto Eco. Il est construit sur trois images prégnantes : le mythe d'Orphée vu à travers Monteverdi, le naufrage du Titanic et *Terminal*, une pièce de l'Open Theater de New York qui se déroule dans le service des incurables d'un hôpital. Leur point commun est une variation sur le thème de la mort. Ils sont tressés, apparaissant, disparaissant de scène en scène ou à l'intérieur des scènes. Certaines scènes renvoient les unes aux autres en ayant les mêmes titres, un *Air* inaugure ainsi chaque acte. Tous ces *Airs* semblent habités par de nombreuses références, proches, assimilées, devenues invisibles. La présence dramatique des personnages y est onirique puisque les survivants et les morts parlent ensemble, même lorsqu'ils interviennent fugitivement et de façon anonyme. Dans *Opera*, à l'opposé de *Sinfonia*, les citations réelles sont très rares : quelques notes de *Feu d'artifice* de Stra-

1. Berio, *in* I. Stoïanova, *La revue musicale,* 1985, n° 375-377, p. 274. Pour une étude de cette œuvre voir B. Ramaut, Deux mises en scène d'une conscience de la tradition, *Revue de musicologie,* 1993, n° 1, p. 109-141.

vinsky (dans *Scena II*) et les *Tempi concertati* de Berio lui-même (dans les deux scènes intitulées *Concerti*). L'écriture se tisse entre les vraies et les fausses citations, les secondes étant beaucoup plus fréquentes. Certaines pièces sont réécrites d'après un modèle, comme la berceuse sicilienne *E vo* qui reproduit aussi le mode d'émission vocale populaire, ou la *cancione popolare* de *Concerto II*, sorte de refrain qui contraste avec l'extrême densité et complexité du reste de la scène. D'autres sont présentes « en creux » par le biais de textes littéraires – ce sont toutes les scènes empruntées à l'*Orfeo* de Monteverdi (Pousseur aussi avait emprunté la *sinfonia* initiale de l'*Orfeo*). D'autres enfin sont peu à peu élaborées – les trois versions de *Air*, finalement exécuté avec l'orchestre après avoir été « répété » avec le piano –, ou déconstruites – le *Lied* dont le chanteur n'arrive jamais à dépasser la première phrase – et s'offrent comme des citations stylistiques, ou même comme des citations de gestes d'interprétation – la soprano qui répète (dans *Air*), le ténor qui butte sur le *sol* aigu devenant une caricature d'institution musicale et sociale *(Lied)*.

La citation de Stravinsky dans *Scena II* fait entendre deux motifs, l'un à la flûte, l'autre à la clarinette. Cette citation réapparaît, travaillée, dans *Addio*, comme un motif vocal chanté en *falsetto* par un ténor. Berio s'amuse alors à faire dialoguer ses personnages pendant que l'orchestre énonce ces citations. L'actrice : « Je suis un peu perdue. Est-ce une œuvre de jeunesse de Stravinsky ? » L'acteur : « Non, c'est une petite pensée tendre tirée de l'enfance que je n'ai jamais eue. » L'actrice : « Vous n'avez jamais eu quoi ? de pensée ou d'enfance ? Très intéressant du point de vue harmonique... ça ressemble un peu... » On ne peut rêver de plus bel ancrage sémantique car si le dialogue n'était pas là, la citation ne serait jamais repérée et elle n'aurait pas le même sens. Berio suggère l'idée d'une antériorité confuse extraite d'une expérience qui fut cependant exacte. L'enfance n'est-elle pas le temps où l'on répète par plaisir tout autant que l'on déforme, où l'invention tient justement dans cet écart, où la référence au modèle ne peut être évacuée ? Cette citation n'a pas de valeur grammaticale et ne fonde rien dans l'écriture ; on peut cependant trouver des ressemblances entre elle et d'autres motifs. On peut constater qu'à partir d'un comble de diversité, Berio crée une unité certaine. Berio parvient, comme il dit le souhaiter, à « remplir de sens le parcours entre différents termes d'une opposition ». Le sens n'est pas alors une signification précise, mais une manière de rendre sensible. Dans *Opera*, la dramatisation fait de chaque style un personnage. Elle rend sensible la nature relative des processus musicaux et possible leur cohabita-

tion. Tous les moyens, vocaux et instrumentaux, sont mis au service d'une expression dramaturgique efficace et authentique qui entend toucher l'auditeur. Le texte et la vocalité tout entière contribuent à cela.

La musique liée au théâtre a aussi été pour les compositeurs un moyen de rejoindre un public là où il est, il en est de même pour la musique de film. C'est ainsi que Ph. Glass a écrit douze opéras, douze ballets et vingt pièces pour la scène. Il se dit homme de théâtre puisque dans l'ensemble de sa production pour orchestre il choisit majoritairement de s'appuyer sur un argument. L'opéra devient le lieu privilégié d'ancrage sémantique, par le texte, par la référence au genre lui-même, par l'utilisation de l'orchestre, des chœurs et des solistes d'une façon tout à fait traditionnelle, par la caractérisation musicale possible avec des motifs qui reviennent ou des timbres, sans compter tous les traits propres au minimalisme. Glass forge ainsi une sorte de néoclassicisme minimaliste. Il a été élève en France de Milhaud et de Nadia Boulanger et a ainsi pu être en contact direct avec l'esprit de la musique française des années 20 et 30. Il a d'ailleurs écrit récemment deux opéras, *Orphée* (1992) et *La Belle et la Bête* (1994), d'après Cocteau.

Dans *Akhnaten* (1984) de Glass, opéra historique, grandiose, très hiératique s'ajoute à cela le goût pour la musique « baroque » avec une voix de haute-contre dans le rôle titre. Dans cette énorme fresque les variations de dynamiques ou de densités sont pratiquement inexistantes. Les états expressifs eux-mêmes sont extraordinairement fixes et tous portés par des moteurs rythmiques comparables qui tendent à les placer sur un plan unique même à l'intérieur des dialogues. Il en est de même du temps, mis en scène dans l'épilogue comme une coprésence du passé et du présent puisque dans la cité d'Akhenaton en ruine, telle qu'on peut la voir aujourd'hui, vide, les spectres du pharaon et de son entourage circulent et semblent ignorer qu'ils sont morts ainsi que leur ville. Ils poursuivent leur chemin vers l'éter-

nité. Ils chantent sur de simples vocalises. Le support du texte est sans doute le seul qui permette d'articuler une si grande forme. Chez les expressionnistes du début du siècle (Schönberg dans *Erwartung*), le texte était une façon de canaliser le foisonnement de matériaux atonals dû à une liberté syntaxique et formelle absolue. Ici il est une mesure pour une musique qui sans apport sémantique renforcé par l'apport visuel ne trouverait pas la même évidence ni la même nécessité à son développement. Les *Glassworks*, purement instrumentaux, ne dépassent en revanche jamais huit minutes. Le paradoxe est que le texte n'est pas mis en avant pour son expressivité. La présence d'un texte n'empêche pas la musique d'être parfaitement lisse, pas de cris, ni de chuchotements. Le livret, de Glass, met l'accent sur l'aspect religieux et social du portrait qu'il dresse. Les textes sont scandés, déclamés, mais les voix n'ont pas un statut différent de celui des instruments.

Chercher un ancrage sémantique contribue à la lisibilité de l'œuvre par le renforcement d'éléments qui ont un pouvoir d'articulation. C'est un atout de plus pour une musique qui souhaite à tout prix être entendue.

IV. — **Mettre en scène une conscience de la tradition**

Cette conscience de la tradition a toujours été présente chez les compositeurs européens. Sans doute l'a-t-elle moins été chez les compositeurs américains plus soucieux de philosophie que d'histoire. Le mot tradition *(traditio, tradere)*, « remettre », « transmettre », concerne ce qui est relatif à un passé culturel. La tradition est un ensemble de manières d'écrire, d'entendre, hérité du passé : « Tout ce que l'on sait ou pratique par tradition, c'est-à-dire par transmission de génération en génération à l'aide de la parole ou de l'exemple », dit Littré. Or la question de la postmodernité en musique concerne surtout l'aspect esthésique. La tradition nécessite la mémoire. Elle déli-

mite et définit en outre une communauté qui se reconnaît en elle. Attachée à une mémoire commune, la tradition est la partie vivante de l'histoire, elle permet à ce qui a été d'être à nouveau. Elle est liée au familier, dans un rapport qui semble sans cesse devoir se renouveler. Elle est aussi capable d'intégrer des éléments nouveaux. La question n'est donc pas de savoir uniquement si les compositeurs utilisent la tradition mais aussi s'ils contribuent en dernier ressort à en élaborer une nouvelle par le biais de leur attitude postmoderne.

Les néoclassiques déjà, durant l'entre-deux-guerres, avaient joué avec la tradition. Stravinsky a sans doute été le plus brillant représentant de cette conscience, de *Pulcinella* (1920) au *Rake's Progress* (1951). Ces années 20 marquent d'ailleurs dans leur ensemble, non seulement pour Stravinsky mais aussi pour l'école sérielle, un nouvel équilibre, une mesure, une liberté canalisée. La liberté acquise avant la guerre est en quelque sorte abdiquée. Les sommets d'expression individualiste, tant sur le plan de la forme que sur celui de la grammaire, sont jugulés dans un équilibre protecteur qui, on l'a assez dit, contredit la situation politique très instable de cette période. Ces années 20 sont aussi dominées par l'art du montage (cinéma, music-hall, jazz...). L'œuvre d'art est « montée » tout comme les machines sont des assemblages de pièces, l'art est lui aussi du domaine de la fabrication. En outre Stravinsky « ressent toute la musique comme devant être la sienne »[1]. L'emprunt ou le modèle sont pour lui des moyens d'atteindre l'universalisme. Par eux il produit « un modèle d'enracinement culturel »[2]. Cet enracinement provient de greffes très nombreuses – jusqu'au sérialisme lui-même auquel d'abord il avait semblé vouloir s'opposer – mais surtout il provient de ce qu'Adorno a appelé une « stylisation », un retour à un passé mythique, celui

1. M. Philippot, *Igor Stravinsky,* Paris, Seghers, 1965, p. 110.
2. C. Deliège, Le leg de 1912, *Stravinsky, études et témoignages,* Paris, Lattès, 1982, p. 190.

des styles avec lesquels on peut jouer. Stravinsky voit en effet la composition comme une activité tout à la fois rituelle[1] et ludique.

Aujourd'hui cette conscience postmoderne de la tradition s'appuie encore en priorité sur les techniques de la citation et du collage. L'enjeu est de manifester d'une manière ouverte, de mettre en scène la fascination ou le jeu avec des éléments du passé, objets d'une anamnèse. Deux œuvres, une de Jolas, l'autre de P. Henry, sont des exemples de mise en scène de cette remémoration volontaire donnée à partager à l'auditeur de façon très directe, sans qu'il y ait réellement de mise à distance. L'une comme l'autre ont été des exceptions, en marge du reste de leurs productions. Les compositeurs ont accompagné la création de leurs œuvres de textes par lesquels ils justifient leurs démarches. Ceux-ci ont pour nous autant de signification que l'œuvre elle-même. Viennent ensuite d'autres exemples de mise en scène, dans lesquels l'objet s'absente de plus en plus avec Murray Schafer et Helmut Lachenmann.

Lassus Ricercare (1970) de Jolas a été créé en février 1971 au Domaine Musical. La conscience de la tradition est ici toute personnelle et subjective puisque Jolas dit dans la préface de la partition éditée chez Heugel vouloir « donner à connaître et surtout à aimer le musicien qui illumina [son] adolescence et dont le souvenir n'a cessé depuis de [la] hanter ». Jolas dévoile donc un souvenir ancien avec lequel elle vécut longtemps, sa démarche est comparable à celle de Pousseur qui affirmait ne plus pouvoir vivre en taisant la musique qu'il aimait, en ayant une attitude d'auditeur ou de lecteur totalement distincte de celle de compositeur. Elle résulte d'un besoin d'accorder ces deux pratiques. Le ricercare est une forme musicale, mais *ricercare* veut aussi tout simplement dire « chercher » en italien et donc le titre expose clairement la démarche de l'anamnèse. Cette

1. Boucourechliev, *Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982, p. 16 et 17.

anamnèse se fait sous forme d'un collage. Jolas écrit encore dans la préface qu'il s'agit d'une « sorte de "vue d'avion" de l'ensemble de l'œuvre [de Lassus], permettant d'apercevoir ses lignes de forces, ses constantes. Celles-ci s'expriment à travers quelques éléments caractéristiques prélevés en cours de vol : tournures mélodiques, figures rythmiques, enchaînements harmoniques ». Le mot vol, à double sens, évoque certainement aussi pour l'auditeur celui d'emprunt. Jolas poursuit : « Détachés de leur contexte d'origine, donc en quelque sorte "décomposés", ces matériaux types vont être ici "recomposés", replacés dans un contexte totalement différent mais qui, stylistiquement, pouvait aussi bien avoir été le leur au départ ». Imaginer une telle équivalence est symptomatique. Le rêve de cette coprésence est postmoderne, il altère la notion de style – sensibilité et technique –, car si toutes les notes sont de Lassus, ce n'est sans doute pas une raison pour affirmer que ce ricercare aurait pu être écrit par lui, sauf à nier totalement et l'existence d'une syntaxe et celle d'un discours. Ce ricercare ne sonne pas comme du Lassus. Des œuvres vocales ont été transcrites pour une formation instrumentale contemporaine (deux pianos, deux percussions, cinq cuivres et une harpe) sur laquelle Jolas appuie son propre imaginaire sonore très différent de celui plus monochrome de Lassus. L'écriture « tonale » est, si l'on en croit l'armure, en *si* bémol majeur. Les mélodies circulent d'un instrument à l'autre comme des mélodies de timbres. L'ensemble a été salué comme un divertissement pour sa joliesse, comme « la confidence élégante d'un esprit raffiné ». Cette pièce de Jolas lui permet d'évoquer une fascination[1], et bien que ce ricercare ait été composé avant que la postmodernité n'ait trouvé son nom, il en accumule toutes les caractéristiques.

La *Dixième symphonie Beethoven 1979*, tel est le titre complet que Pierre Henry (1927) donna à une œuvre qui

1. Cf. Jolas, Roland de Lassus me fascine, *Panorama-Musique*, mai-juin 1981, n° 41.

fut créée à la *Beethovenhalle* de Bonn. L'œuvre d'un des initiateurs de la musique concrète en France dure, dans sa version initiale, presque deux heures, c'est-à-dire plus qu'aucune des neuf symphonies de Beethoven. Il en existe une version discographique qui dure cinquante-trois minutes. Henry, comme Jolas, fait état d'un attachement de jeunesse et d'une admiration pour son modèle. Il explique ainsi la genèse de l'œuvre pour bande : « Ma Dixième Symphonie n'est évidemment pas celle que Beethoven avait ébauchée. C'est une œuvre combinatoire, un parcours onirique à travers les neuf symphonies existantes, un portrait de moi-même à travers sa musique, mais un portrait logique, respectueux envers ce que cette musique comporte ou suggère. Je n'aime pas tout dans les neuf symphonies. J'en ai donc extrait ce qui me plaisait : douze accords parfaits simples, dix-huit accords parfaits répétés, trois accords de septième de dominante, quelques arpèges isolés sous forme de cellules ou remis en cycles, quelques tenues, quelques chevilles, des trémolos, des trilles, des ostinatos, des progressions, des batteries d'accords, des cadences, quelques citations plus longues aussi : elles me permettaient de réintroduire une temporalité originale. Mon objectif était que tantôt on quitte Beethoven, tantôt on le retrouve, avec l'impression de reprendre pied. »[1] C'est en quelque sorte la réalisation, en plus étendu, du rêve futuriste qu'avait Russolo de faire entendre toutes les symphonies de Beethoven en un quart d'heure, ou de celui de Cage qui souhaitait avec humour entendre toutes les symphonies de Beethoven mais en même temps. Cependant pour Russolo il s'agissait d'en rire, de s'en débarrasser puisqu'elles avaient trop encombré les salles de concert, pour Cage c'était un gage d'humour, pour Henry en revanche c'est « de la science fiction » et cette affirmation se fait sans ironie. Si Jolas aplatissait le temps du côté du passé, Henry le fait du côté

1. P. Henry dans un texte déposé au CDMC sous la cote 6541.

du futur. Dans tous les cas la situation est postmoderne et le présent ressenti comme hypothétique, on pourrait dire gommé. La technique de démontage-remontage à laquelle s'est livré Henry a été qualifiée de « superbe jeu de Meccano dont les pièces voltigent, dérapent et se télescopent »[1], c'est en dire le côté peu organique ou organisé, la vaine existence. Le jugement est sévère. Il témoigne en tout cas d'un échec du côté esthésique. L'inacceptable vient-il du statut ambigu de l'écriture qui n'est plus alors qu'une paraphrase s'exerçant sur un matériau trop connu pour supporter ce traitement? Si le compositeur de musique concrète s'est emparé de matériaux beethovéniens comme de sons-bruits enregistrés en pensant les assembler, l'échec vient du fait que ces matériaux préfabriqués racontent trop leur histoire, leur origine, le but est même qu'ils soient reconnaissables comme des citations, que l'auditeur se trouve confronté à une sorte de quolibet. Or la musique acousmatique a tout intérêt au contraire à faire oublier la provenance de ses matériaux pour pouvoir réellement composer avec eux sans s'enliser dans une sémantique anecdotique. L'enjeu est donc paradoxal, le but impossible à atteindre. L'insoutenable est là, perçu comme une imposture.

D'autres manières de mettre en scène la tradition demeurent plus codées, plus distantes et ne renoncent pas à la part d'écriture malgré une prise en compte d'éléments préfabriqués rendus disponibles par la tradition. C'est le cas de celle de Murray Schafer, compositeur canadien né en 1933 surtout connu pour ses *soundscapes*, sorte de paysages sonores – spectacles mais aussi activité à but éducatif – résultant de l'étude attentive de l'environnement sonore et des liens et effets entre cet environnement et l'homme. Ces *soundscapes*, inventés au début des années 70, sont constitués à l'aide de notations graphiques et d'improvisations. Ils n'ont rien de postmoderne,

1. Cl. Samuel, *Le Point*, n° 372, 5 novembre 1979.

mais Schafer, dans son catalogue très important, fait aussi appel à des formations plus conventionnelles comme celle du quatuor. A ce jour il en a écrit cinq parmi les plus importants du répertoire contemporain. Les trois derniers d'entre eux renouent, chacun à sa manière, avec des matériaux issus de la tradition. Ce sont aussi ceux qui tendent le plus à outrepasser le cadre du quatuor. Dans le quatrième, composé en 1989, un violon et une voix de soprano sont ajoutés. Ce quatuor est écrit en trois mouvements enchaînés: Very slowly and expressively, Fast and very energic, In Memoriam. La voix de soprano intervient dans le dernier mouvement, elle n'est pas porteuse de texte et le plus souvent le violon ajouté la double. Quels éléments sont postmodernes? L'articulation entre les mouvements se fait par des accords parfaits répétés ou pris dans de pseudo-marches d'harmonie (mouvement I à II), certains sont redondants selon un scénario presque beethovénien mais s'en dégagent par des sortes de glissandi évanescents (mouvement II à III). Le travail de motifs récurrents (mouvement II) et même de motifs travaillés comme des thèmes, avec un incipit reconnaissable et des désinences variées, est présent dans les deuxième et troisième mouvements. Des éléments mélodiques circulent d'un quatuor à l'autre – le cinquième débute par la mélodie qui se trouve à la fin du quatrième – mais aussi entre ce quatrième quatuor et le cycle *Patria*, bien que le quatuor n'appartienne pas directement à ce cycle sinon par la dédicace au poète et acteur Nichol et donc par un thème qui lui est associé. L'accent est en outre mis sur l'expressivité et même sur le lyrisme qui contribuent à rendre cette musique attachante tant pour les interprètes que pour le public.

Tanzsuite mit Deutschlandlied (Suites de danses avec hymne allemand), musique pour orchestre avec quatuor à cordes (1980) d'Helmut Lachenmann, est écrite en cinq sections qui comportent chacune plusieurs pièces. L'écriture instrumentale de Lachenmann porte toujours les traces de la responsabilité qu'il revendique face à l'his-

toire et à la situation sociale de la musique. C'est une forme de conscience de la tradition, face à laquelle il a une position ambivalente de rejet et d'évocation. La tradition est tout d'abord mise en scène, au premier sens du terme, sous forme d'un immense orchestre symphonique auquel s'ajoute le quatuor dans un rapport qui n'est pas celui du concerto et pour une sonorité tout à fait détournée de sa couleur habituelle. Comme dans *Accanto*, évoqué précédemment, tous ces instruments sont manipulés de telle façon qu'ils s'absentent presque complètement de leurs sonorités habituelles. De même l'hymne allemand, qui incarne la tradition et a une signification politique, est évoqué par le quatuor jouant seul au début dans un « préambule ». L'hymne attendu par l'auditeur est présent par quelques cellules rythmiques, en aucun cas il n'est entonné, il n'est pas fait pour être reconnu mais simplement pour être un élément structurel profondément ancré dans la mémoire du public et sur lequel il est possible pour Lachenmann de s'appuyer. C'est pour lui un point d'ancrage temporel et structurel plus fort, plus certain que le principe sériel par exemple[1]. L'auditeur s'attache au titre qui lui donne quelques clés pour l'écoute, cependant, toutes les pièces sont enchaînées et les articulations gommées, ce qui anéantit tout à fait l'idée traditionnelle d'une suite de danses opposées par leurs caractères et leurs tempi. Dans la Sicilienne qui débute la deuxième section, le rythme caractéristique est joué en pizzicati, l'idée de la danse est présentée par un squelette rythmique grincé à différents instruments dans une matière raréfiée. La Tarentelle (section III, pièce 10) fait intervenir les cuivres en accords. La Transition (8) et la Polka (13) s'opposent entièrement par leurs registres, l'une dans l'extrême aigu cristallin, l'autre dans le grave, mais reposent sur la même mise en œuvre aux cordes de matières répétitives. L'ensemble des dix-sept pièces évolue vers des matériaux qui

1. Cf. Lachenmann, L'écoute désarmée – sans l'écoute, *Entretemps*, 1986, n° 1.

progressivement se limitent en nombre mais qui requièrent de plus en plus une perception fine et différenciée. L'hymne n'était qu'un prétexte et un préambule, un guide et une préparation pour l'écoute qui s'exerce à partir d'un matériau porté par la tradition vers l'inouï.

A l'opposé de Lachenmann, Michael Nyman affiche une mise en scène d'une conscience de la tradition qui n'est pas tourmentée mais ironique, enjouée tout autant que mélancolique, virtuose mais toujours fondamentalement minimaliste et répétitive. Elle ne permet en aucun cas de l'assimiler à celle de Berio par exemple, bien que celui-ci sache être séducteur et prestidigitateur tout autant que celui-là. C'est ainsi que Nyman est devenu un compositeur populaire, d'autant qu'il étend son activité musicale à une collaboration avec d'autres arts : cinéma, arts plastiques, danse, théâtre, opéra, et qu'il atteint ainsi le grand public. Parmi de très nombreux emprunts on peut mentionner John Bull dans son *Quatuor n° 1,* Mozart dans *Drowning by Numbers,* Chopin dans ses *Six mélodies* sur des poèmes de Paul Celan, Schumann dans *The Man who mistook his Wife for a hat.* Sa musique faite pour une consommation facile et immédiate est une sorte de parangon de postmodernité. Nyman écrit aussi de la musique pure pétrie de références. « Composer pour moi est une série d'exercices à partir de morceaux donnés, trouvés ou inventés, que j'emmène le plus loin possible », explique Nyman[1]. Il est donc clair que l'emprunt fait partie du jeu.

For Cage est une pièce pour dix cuivres. Achevée le jour de la mort de Cage (12 août 1992), elle doit son titre à cette circonstance fortuite, bien qu'elle n'ait rien de cagien. Sur un mètre pratiquement régulier se succèdent un canon pour quatre trompettes, une sorte de faux choral, une valse que Nyman dit être « authentique » jouée par des bugles, une fausse valse qui se combine avec un retour du canon initial. Ces matériaux très diversifiés sont

1. Dans un entretien avec M. Gehler pour *L'Événement du jeudi,* juillet 1986.

joués dans des textures variées de petits ensembles toujours mobiles et recombinés. Ces éléments de base articulent un discours ou une forme qui semble se construire dans l'euphorie et s'interrompre de façon tout à fait abrupte ou ouverte. Les dynamiques sont stables, le discours musical n'est pas dramatisé au sens ou il n'apparaît pas comme une mise en action, c'est plutôt un tournoiement immobile.

TROISIÈME PARTIE

DE MULTIPLES FACETTES

Puisant à nouveau dans le corpus analysé et supposant ces analyses connues, il faut tenter, lors d'une dernière étape, de prendre une distance par rapport à ces exemples pour ressaisir en quoi la musique est concernée par le phénomène de la postmodernité, en quoi elle participe à son élaboration. Une synthèse est aussi difficile et ambiguë que l'était la définition même de la postmodernité. Le foisonnement des exemples a voulu le montrer. Une affirmation et une question articulent la conclusion. Elles sont formulées ainsi : une attitude et non un style, figure de repli ou nouvelle aventure.

I. — Une attitude et non un style

Les exemples analysés à divers degrés montrent clairement que ce sont les liens entre musique et postmodernité qui ont été interrogés sans pour cela que soit définie *une* musique qui serait postmoderne, un type de musique auquel on pourrait exclusivement assigner ce qualificatif. L'extrême diversité des exemples (le corpus est cependant par essence subjectif, partial et donc partiel) peut faire croire à l'idée d'une omniprésence de cette catégorie postmoderne, par laquelle serait concerné un très grand nombre de musiques et, par excès, dans laquelle on serait tenté de faire entrer trop de musiques, même celles que l'on ne devrait pas soupçonner d'être postmodernes, même celles qui n'acceptent pas de se laisser soupçonner de l'être.

Antara de Benjamin, par exemple, célèbre un temple de la modernité. L'IRCAM a cependant été inauguré alors que la postmodernité avait déjà trouvé ses partisans et ses théoriciens. *Antara* postule toujours certains traits majeurs de la modernité mais sacrifie cependant aussi à d'autres traits d'une postmodernité évidente. Ainsi, s'il est inouï et donc moderne d'entendre un antara sur deux octaves grâce à un ensemble de technologies de pointe, il est en revanche familier et donc postmoderne d'entendre ce timbre, le travail thématique, les mélodies polarisées, la forme ABA... Or ces caractères sont les plus puissants et finalement ce sont ceux qui dominent, puisque ce sont ceux qui déterminent la situation d'écoute. Par «familier» il faut entendre que l'esprit d'expérience y est tempéré par quelque chose de rassurant, de «modeste». Les propos de L. Ferry ou de J. Clair concernants la fin de «l'utopie du *novum*» ont donc bien aussi leur réalité dans le domaine musical. Les caractéristiques modernes d'élitisme, d'individualisme et d'historicisme se trouvent oblitérées même si elles ne sont pas entièrement anéanties.

Il existe aussi bien sûr des compositeurs et des musiques qui, plus de vingt ans après l'émergence du phénomène, ne sont toujours pas touchés par lui. En dresser la liste serait aussi risqué qu'impossible, même si certains, comme Brian Ferneyhough, peuvent faire figure de parangon dans cette catégorie.

La question se pose ensuite d'apprécier les mondes entiers ou bien seulement les nuances qui séparent entre eux tous ces compositeurs concernés par la postmodernité. Ainsi, pour mentionner des différences parmi les plus radicales, G. Benjamin ne verse pas dans l'éclectisme que l'on peut à coup sûr repérer chez M. Nyman. P. Henry n'a pas la même attitude que Lachenmann face aux monuments du passé (concerto pour clarinette de Mozart ou symphonies de Beethoven) même si l'un et l'autre manipulent des citations explicites. Boulez, s'il effleure l'utilisation des notes pôles, ne sera jamais pour cela post-

minimaliste car son écriture reste dominée par des principes modernes. Certaines musiques sont ainsi plus entièrement et plus crûment postmodernes que d'autres. Les dernières œuvres de Ph. Glass ou de Pärt le sont plus que le *Concerto pour violon* de Ligeti bien sûr, même si celui-ci représente une des versions les plus subtiles et les plus réussies de l'esprit postmoderne.

Cependant il a été possible de montrer qu'à des degrés différents toutes ces œuvres sont concernées par ce phénomène.

Il n'a donc pas été question de faire tomber des compositeurs ou plutôt des œuvres dans une catégorie, jugée parfois comme une « injure », mais de comprendre comment une alternative à l'esprit strictement moderne a pu prendre corps et comment cet esprit a été transgressé. Ce n'est donc en aucun cas cerner un style (qu'il soit celui d'un compositeur ou d'une époque) puisqu'il n'y a plus de vision globalisante et que la multiplicité des techniques et des esthétiques rend caduque et illégitime une telle démarche, mais c'est définir une attitude ou peut-être plus encore un esprit du temps. L'horizon devient d'ailleurs extraordinairement large, même si l'on se restreint au domaine de la musique dite « classique », lorsqu'on cherche à suivre les traces de la postmodernité en musique. Si l'on s'est appliqué à trouver des constantes dans les techniques de la postmodernité c'est en parcourant les répertoires les plus contradictoires.

Cet esprit du temps a émergé de différentes façons. Les ferments de la postmodernité se trouvent chez les modernes eux-mêmes. Des exemples pris chez Berio, Stockhausen, Kagel... l'ont rendu sensible. Cela n'a rien d'étonnant puisque l'histoire a prouvé – pour évoquer un autre phénomène – que c'est de l'excès de détermination et des difficultés insurmontables d'exécution rencontrées par les interprètes qu'était née une entropie incontrôlable et incontrôlée. Celle-ci n'a pu que conduire à une part d'initiative ou de « liberté » laissée à nouveau aux interprètes dans des œuvres dites « ouvertes » pour apprivoiser

un hasard qui de fait s'était introduit. Il en est de même, on l'a montré plus haut, des liens entre amnésie et anamnèse. La postmodernité n'a pas seulement été une volte-face. Certains sont entrés en postmodernité de façon partielle et discrète, d'autres de façon radicale et polémique. Mais la postmodernité en musique a aussi pris corps en terrain beaucoup plus neutre. Elle est le fait d'une ou de deux générations de compositeurs plus jeunes pour lesquelles le postmodernisme, son contexte et ses compétences sont tout simplement naturels. C'est le cas aux Etats-Unis mais aussi en Europe

II. — **Repli ou nouvelle aventure ?**

La question est de savoir si ce qui apparaît comme un repli sur la tradition dans ses aspects les plus rebattus, si ce qui apparaît comme une hégémonie de l'esthésique n'est vraiment que cela. Elle est aussi de considérer les conséquences de cet éventuel repli.

Ce repli est un des signes les plus incontestables de la postmodernité. C'est lui qui a été essentiellement critiqué. Cet aspect frileux, régressif a pu être jugé insupportable et suspect car il représente la facilité, l'hédonisme, l'immédiateté, c'est-à-dire l'empathie – tant pour le compositeur vis-à-vis de la musique qu'il écrit que pour l'auditeur vis-à-vis de celle qu'il écoute. Cette empathie qui n'intellectualise pas mais se laisse fasciner s'oppose à une abstraction qui requiert une mise à distance, un pouvoir d'analyse, une conscience de l'histoire, un élitisme... bref, les qualités de la modernité. La production musicale postmoderne s'accompagne à cet égard de très peu de textes théoriques : des entretiens, ou de courtes présentations d'œuvres à la dimension des pochettes de CD. Le postmodernisme ne défend aucun point de vue de même qu'il ne prend pas vraiment la peine d'être polémique puisqu'il se sent capable de tout absorber. A cet égard, Lachenmann ou Kagel, ne serait-ce que par la qualité de leurs écrits, sont avant tout modernes et non postmodernes. Il en est

de même de toute la génération née en 1925, dont les œuvres ont été évoquées.

L'hégémonie de l'esthésique, quant à elle, a deux aspects. Celui qu'on pourrait dire légitime d'une part et celui qu'il est possible de trouver inquiétant d'autre part. Le légitime est de vouloir retrouver un public, une communauté d'écoute qui avait été mise à mal dans la période précédente. Sceptique sur cette légitimité même, F. Dhomont qualifie cet aspect de « naïf »[1]. L'inquiétant est celui d'une musique ravalée au rang de pacotille, vite écrite, vite consommée, plus vite oubliée encore, ne cherchant que la réussite médiatique et donc financière, ponctuelle, mais prolongée si possible par un succès à l'enregistrement ou relayé par d'autres formes d'art et de spectacle afin de rejoindre le public le plus large possible. Pour Lyotard, très hostile à cette forme de postmodernisme, « ce réalisme du n'importe quoi est celui de l'argent, en l'absence de critères esthétiques, il reste possible et utile de mesurer la valeur des œuvres au profit qu'elles procurent »[2]. Cette assimilation de l'art aux produits de consommation n'est pas nouvelle. Elle pose la question de la culture et de la sous-culture.

Les postmodernes jouent avec les références. On a vu que les choses se déroulent la plupart du temps différemment en Europe et aux États-Unis. Les références sont soit mises en relief et utilisées pour leur valeur sémantique, pour leur capacité à évoquer un arrière-pays culturel, soit totalement absorbées dans une matière devenue lisse et dépourvue de conscience historique.

L'ère de la communication, qui est par définition celle des postmodernes, peut s'avérer n'être plus que l'ère du vide s'il n'y a à communiquer que des références en réalité ignorées des auditeurs, si ces références ne parviennent à être des clins d'œil ou des quolibets que si elles sont signa-

1. F. Dhomont, Le postmodernisme en musique : Aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité ?, *Circuit*, *op. cit.*, p. 38.
2. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, *op. cit.*, p. 22.

lées par un abondant paratexte. A la limite, elles n'ont plus de raison d'être, elles ne représentent plus qu'un banal degré d'acculturation. L'auditeur peut alors s'absenter mentalement lors de l'écoute. Du point de vue le plus pessimiste ce n'est plus qu'une musique de divertissement, de relaxation. Sans doute est-ce d'ailleurs moins la qualité des œuvres qui veut cela que l'habitude de ne pas écouter. Mais ce n'est pas le cas de toutes les musiques évoquées. Le « repli » n'est parfois qu'un correctif apporté à une situation devenue invivable, entropique ou tout simplement caduque. Les moyens qu'il met en place contribuent au contraire à redonner aux auditeurs les possibilités d'ancrer leur écoute, de se forger une écoute constructive et active.

La postmodernité a aussi inversé les tendances à la raréfaction musicale. Même si parfois, par exception, les deux se combinent comme dans *Fragmente, Stille – an Diotima* de Nono, dévoré de silence. La plupart du temps, dans ce contexte, les productions sont devenues très abondantes, les compositeurs très prolixes. Si l'on compare la production de n'importe quel postminimaliste ou celle de W. Rihm à celle de Webern, l'écart en quantité est incroyable. L'œuvre postmoderne avant même d'être diffusée, en concert, au disque, à la radio, par les moyens de la société de consommation, relève d'une production, c'est-à-dire d'un type de création qui est touché par les moyens et par l'esprit de la société postindustrielle. L'ordinateur peut ou non jouer son rôle, de la composition à la diffusion, mais ceci n'est pas systématique. Cette abondance d'œuvres produites (comme si composer était redevenu quelque chose de facile, d'évident) peut aussi évoquer l'ère baroque durant laquelle les concertos étaient écrits par centaines par le même compositeur – que l'on pense à Vivaldi. Mais on a vu aussi les liens qui existent entre l'ère baroque, telle qu'elle est revisitée par notre fin de siècle, et la production originale de cette même fin de siècle, leur étroite apparentement pour des questions de pratique musicale et de mode.

La récupération de l'art populaire et de *patterns* préfabriqués (de quelque origine qu'ils soient) prend le public, le plus large, là où il en est. Les compositeurs parviennent-ils cependant réellement à l'atteindre ? Parviennent-ils à toucher encore le public, même restreint, qui était celui de la musique contemporaine ? Nous ne tenterons pas ici de répondre à ces questions, mais il est certain cependant que les musiques que nous avons évoquées n'atteignent jamais un public aussi large que celui des concerts de variété.

Mais au-delà du repli, la nouvelle aventure a de multiples facettes. Il est difficile de nommer ces facettes avec ordre et méthode tant elles sont diversifiées, contradictoires ou imbriquées. En voici quelques-unes.

La question de la tonalité est sérieusement reposée, c'est-à-dire dans le cadre de la musique sérieuse, alors que celle-ci avait officiellement théorisé sa mort. Elle est reposée de façon réellement neuve, par rapport à une dimension acoustique et non par rapport à la sédimentation historique d'un matériau qui se devait d'évoluer en référence à une grammaire. Elle devient capable d'intégrer des éléments qui lui sont extérieurs mais qui renforcent ses compétences propres.

Une dimension cosmopolite mais aussi vernaculaire est retrouvée alors que toute trace de musique populaire avait été bannie (entre autres pour des raisons d'incompatibilité avec l'échappée forcée hors de la tonalité). Elle ne travaille pas que sur des matériaux mélodiques ou rythmiques mais plus largement sur des timbres, des états, des auras, qu'elle déterritorialise s'il le faut (Kagel) ou qu'elle ente sur un contexte cohérent et authentique (Takemitsu).

Le renoncement à l'individualisme forcené, qui était allé jusqu'à pousser chaque compositeur à inventer sa grammaire, sa syntaxe, ses formes, sa notation musicale, préfère l'utilisation d'éléments sinon universaux du moins qui suscitent un consensus entre les compositeurs et leurs auditeurs. Ces éléments ont été énumérés et

repérés dans divers exemples. En fait la question est complexe car si la postmodernité joue avec des éléments qui furent ceux d'un langage commun, elle ne peut pas se targuer d'en instituer à nouveau un, elle n'a aucune action possible ni aucune prise sur les éléments dont elle s'empare. Par définition elle ne fait ni ne refait l'histoire.

Cet individualisme abdiqué, le subjectivisme est lui au contraire remis à l'honneur par les choix de modèles opérés par les compositeurs. Là encore nulle généralité n'est possible. Comment comparer Rihm (le descendant de Beethoven), Andriessen (marqué par le jazz et le contrepoint ancien), Pärt (qui navigue aux frontières du silence et du sacré), Nyman (qui joue avec les gestes codifiés du discours baroque), Reich (qui puise son énergie chez Bach, Ch. Parker et dans la cantilation juive)...

Le subjectivisme est aussi rendu sensible par une volonté d'expressivité assez souvent affichée. Il faut ici nuancer car cette expressivité est une priorité pour certains, mais elle se transforme pour d'autres en une euphorie à énergie constante (comme chez Reich). Elle peut être véhiculée par la fascination pour un timbre vocal ou instrumental (Glass, Benjamin), ou par des références stylistiques. Dans tous les cas il est question de toucher l'auditeur, de l'atteindre pour un message précis ou par une empathie plus confuse, c'est-à-dire perçue globalement.

Parler d'aventure, pour faire état des autres facettes du repli tant décrié, est peut-être paradoxal. C'est penser la postmodernité non seulement sous ses aspects de régression apparente, de négation de l'invention, d'enlisement dans la réécriture devenue plus stérile encore virtuellement que l'écriture parvenue au terme de ses apories, mais aussi comme une négociation avec un ensemble de contraintes, avec une éthique tout autant qu'avec une esthétique modernes. C'est alors que la postmodernité est productrice de beaucoup de musiques, bonnes ou mauvaises, selon les critères qu'on leur

applique. Elles ont toutes pour volonté de se faire connaître en s'appuyant sur une multitude de moyens qui ne portent pas en eux-mêmes des raisons qu'on les loue ou les blâme, mais la certitude que la musique est faite pour sonner et être entendue, pour être mise en résonance avec un arrière-pays musical que chacun porte en soi.

BIBLIOGRAPHIE

Bosseur D. et J.-Y., Le collage, « No man's land » ?, *Revue d'esthétique*, 1978, n° 3-4, p. 291-304.

Circuit Revue nord-américaine de musique du XX^e siècle, 1990, vol. 1, n° 1, intitulé « Postmodernisme », Presses Universitaires de Montréal.

Contrechamps, « Avant-garde et tradition », 1984, n° 2.

Contrechamps, « Musiques nord-américaines », 1986, n° 6.

Decarsin F., L'analyse du passé, probabilité de la création, *Inharmoniques*, 1988, n° 4.

Eco U., *Postille al Nome della rosa*, 1983, trad. franç, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.

Ferry L., *Homo aestheticus*, Paris, Grasset, Le collège de philosophie, 1990.

Lelong S., *Nouvelle Musique*, Paris, Balland, 1996, accompagné d'un CD.

Lhomme A., Le Schibboleth des années quatre-vingt ?, *Cahiers de philosophie*, 1988, n° 6, p. 33-54.

Lipovetsky G., *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, n° 2, avec postface, 1993.

Lyotard J.-F., *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

Lyotard J.-F., *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

Menger P.-M., *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*, Paris, Flammarion, 1983.

Mussat M.-Cl., *Trajectoires de la musique au XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1995.

Nattiez J.-J., *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Bourgois, 1993.

Ramaut B., Deux mises en scène d'une conscience de la tradition, *Revue de musicologie*, 1993, n° 1, p. 109-141.

Ramaut B., *Accanto* de Helmut Lachenmann, *Entretemps*, 1992, n° 10, p. 23-30.

Scarpetta G., *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

Szendy P., De Schoenberg aux lendemains (petite déduction *a posteriori* du XX^e siècle musical), *Lire l'IRCAM*, numéro spécial des *Cahiers de l'IRCAM*, 1996, p. 22-40.

Vattimo G., *La fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987.

Vattimo G., Postmodernité et fin de l'histoire, *Éthique de l'interprétation*, Paris, La Découverte, 1991.

BIBLIOGRAPHIE THÉMATIQUE « QUE SAIS-JE ? »

Les grandes dates de l'histoire de la musique, n° 1333
Histoire de la musique en Europe, n° 40

INDEX DES COMPOSITEURS CITÉS

Adams J., 58, 90, 95-98.
Andriessen L., 77, 79-82, 87, 120.

Bach J. S., 4, 32-33, 38, 46-47, 51-52, 59, 62-63, 65-67, 72, 81, 90, 94, 97, 120.
Bartok B., 4, 33, 54, 62.
Beethoven L. Van, 42, 48-49, 52-53, 59, 67, 105-106, 114, 120.
Benjamin G., 84-86, 114, 120.
Berg A., 23, 30, 46, 52, 58.
Berio L., 11, 19-20, 23, 48, 50-52, 57-58, 65, 67-68, 73, 79, 94, 99-100, 110, 115.
Berlioz H., 43, 52.
Bose H. J. von, 41, 98.
Boucourechliev A., 67, 104.
Boulez P., 19, 21-23, 29-30, 52, 67-70, 83, 87, 114.
Brahms J., 52, 79.
Britten B., 54, 56.
Bryars G., 87-89.

Cage J., 22, 34, 48, 50, 77, 106, 110.
Chopin F., 59, 110.
Chostakovitch D., 91.
Coltrane J., 23.

Debussy Cl., 4, 43, 52, 62.
Donatoni F., 73.
Dufay G., 62.
Dusapin P., 70, 72-75, 88.

Ferneyhough B., 41, 114.
Fitkin G., 79, 87.

Gesualdo C., 92.
Glass Ph., 34, 36-38, 40, 87, 101-102, 115, 120.
Globokar V., 51-52.
Gorecki H., 58.

Henry P., 104-107, 114.
Hersant Ph., 70, 72, 88.
Huber K., 46-47.

Ives Ch., 58-61.

Jolas B., 104-106.
Josquin des Prés, 62.

Kagel M., 50, 53-54, 58, 60-62, 67, 72-73, 77, 87, 115-116, 119.

Lachenmann H., 42, 44, 70-71, 104, 108-110, 114, 116, 124.
Lassus O., 104-105.
Ligeti G., 90-95, 115.

Machaut G. de, 33, 91.
Maderna B., 49.
Mahler G., 20, 22-23, 51-52, 84, 126.
Milhaud D., 101.
Monteverdi Cl., 50, 99-100.
Mozart W. A., 59, 70-71, 110, 114.
Müller-Siemens D., 41.
Murail T., 85.

Nancarrow C., 91.
Nono L., 42, 44, 46, 48-49, 70, 118.
Nyman M., 40, 75, 110, 114, 120.

Paganini N., 94.
Parker Ch., 62-63, 120.
Pärt A., 30, 32-33, 54, 56, 65-66, 115, 120.
Perotin, 37.

Pousseur H., 23-24, 30, 52, 57, 65, 99-100, 104, 126.
Purcell H., 40, 72, 74-75.

Réa J., 3.
Reich S., 23, 34, 36-40, 58, 62-64, 77, 80-81, 87, 96-97, 120.
Rihm W., 41-43, 70, 118, 120.
Riley T., 34-36, 79.

Satie E., 4, 33, 58-60.
Schafer M., 104, 107-108.
Schnebel D., 22.
Schoenberg A., 4, 9, 20-21, 34, 52, 63, 79, 95, 124.
Schumann R., 110.
Schütz H., 72.
Stockhausen K., 23-24, 29-31, 52, 67-68, 77-78, 87, 115, 126.
Strauss R., 52.
Stravinsky I., 4, 12, 23, 33, 36, 38, 43, 52, 58, 61-63, 80, 84, 91, 99-100, 103-104.

Takemitsu T., 54-56, 119.
Trojahn M., 41.

Varèse E., 23, 43.
Verdi G., 48-49, 96.
Vivaldi A., 118.

Wagner R., 59, 96.
Webern A., 4, 20-22, 29-30, 47, 52, 90, 118, 126.
Wienawski, 94.

Xenakis I., 73.

Young La Monte, 34-35.

Zimmermann B. A., 46, 65.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 3

PREMIÈRE PARTIE

UN CADRE THÉORIQUE

Chapitre I — **Pour une définition de la notion ambiguë de postmodernité** 5

I. Ambiguïté du terme et généalogie, 5 — II. Plusieurs acceptions du terme, 6 — III. Moderne/postmoderne, 7 : 1. Fin des avant-gardes, 8 ; 2. Fin de l'histoire, 9 ; 3. Fin des métarécits, 10.

Chapitre II — **Pour une analyse de la postmodernité** 11

I. Une nouvelle attitude envers le passé, 11 — II. Un goût pour l'éclectisme, 13 — III. Une demande de communicabilité, 15.

Chapitre III — **Les applications possibles dans le champ musical** 19

I. Moderne/postmoderne : de Webern à Mahler, 20 — II. Deux témoignages : Stockhausen et Pousseur, 23.

DEUXIÈME PARTIE

TECHNIQUES, FONCTIONS, ENJEUX

Chapitre I — **Techniques** 29

I. Primat de la mélodie, 29 — II. Répétition, minimalisme, 33 — III. Simplicité, nouvelle simplicité, néoromantisme, 40 — IV. Citation, retour métaphorique, 44 — V. Collage, 50 — VI. Retour au vernaculaire, 54.

Chapitre II — **Fonctions** 57

I. Mettre en relation des éléments divers, 57 — II. Se recomposer un héritage ou un cercle, 64 — III. Mettre en œuvre une suite de réactions, 69 — IV. Mettre en évidence un processus, 76.

Chapitre III — **Enjeux** 83

I. Une musique esthésico-centrique, 83 — II. Briser les systèmes totalisants : pour une hybridité, 90 — III. Trouver un ancrage sémantique, 98 — IV. Mettre en scène une conscience de la tradition, 102.

TROISIÈME PARTIE

DE MULTIPLES FACETTES

I. Une attitude et non un style, 113 — II. Repli ou nouvelle aventure ?, 116.

Bibliographie 122

Index des compositeurs cités 124

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Septembre 1998 — N° 44 879

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

dirigée par Anne-Laure Angoulvent-Michel

Après avoir défini un cadre théorique pour la notion ambiguë de post-modernité, cet ouvrage considère la pertinence et les applications possibles d'un tel concept dans le champ musical. A partir d'un corpus de textes théoriques et d'œuvres musicales, des techniques d'écritures ou de partis pris esthétiques musicaux sont répertoriées dans le cadre de la postmodernité sous le triple aspect de leurs modalités, de leurs fonctions et de leurs enjeux. Les liens entre post-modernité et musique déterminent plus une attitude qu'un style, ils représentent à la fois un repli et une nouvelle aventure.

Béatrice Ramaut-Chevassus, agrégée d'éducation musicale et docteur en musicologie, est maître de conférences à l'Université de Saint-Étienne.

Derniers titres parus

822 Épargne et investissement
M. Refait

934 Histoire de l'Anjou
J.-L. Ormières

3313 La question nationale au Québec
F. Epinette

3318 Taylor et le taylorisme
M. Pouget

3331 La philosophie en France au XIXe siècle
J. Lefranc

3342 Histoire des Cévennes
P. Cabanel

3348 L'hérédité des caractères acquis
M. Delsol

3350 La grève en France
J.-P. Jurès

3354 Le système politique canadien
J. Bauer

3384 La qualité de l'air
E. Décamps et P. Toubon

3390 Le multimédia
F. Leslé et N. Macarez

3393 Le commerce colonial triangulaire (XVIIIe-XIXe siècles)
R.-M. Lemesle

3410 Les espaces du sport
F. Vigneau

9 782130 492542